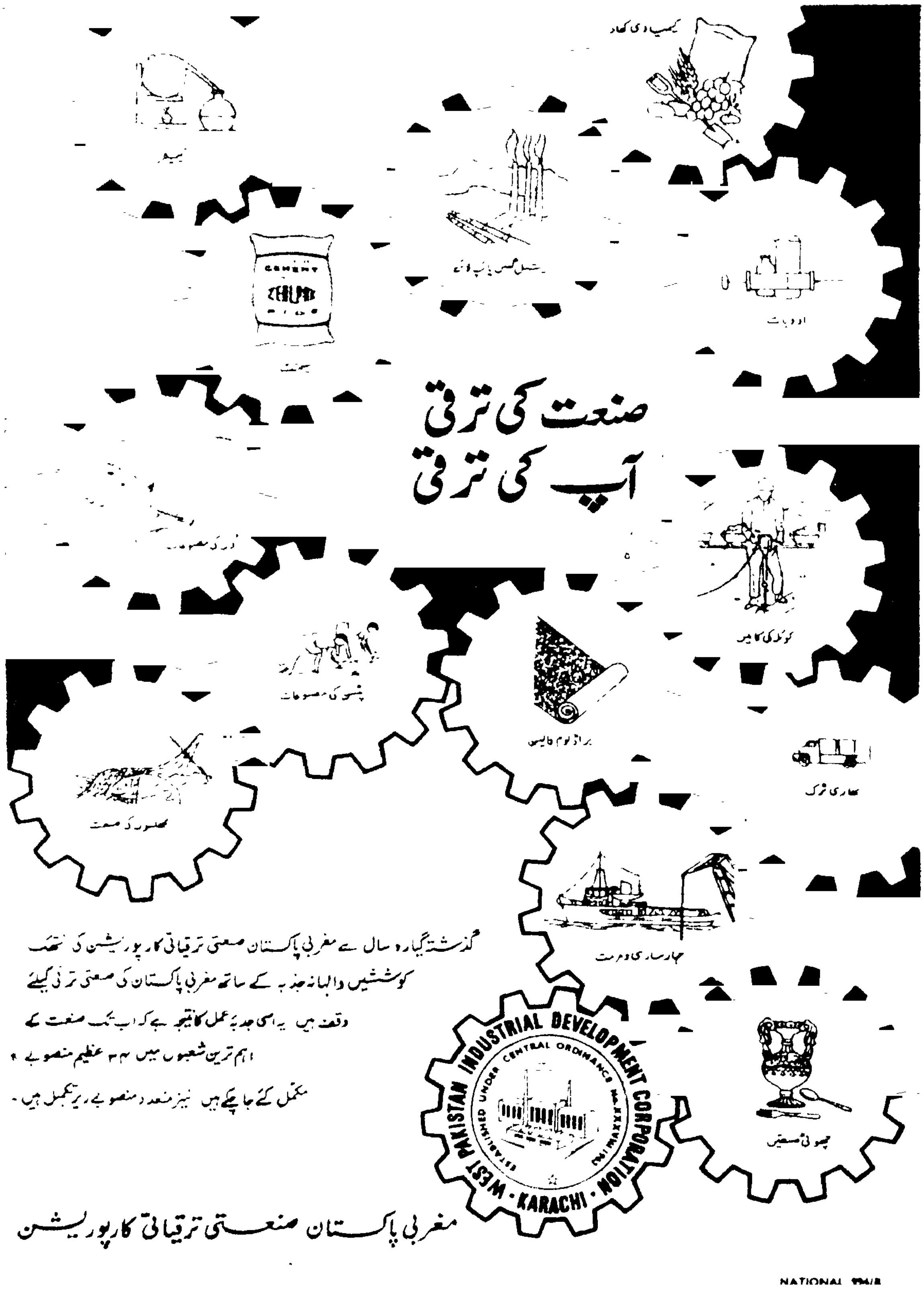
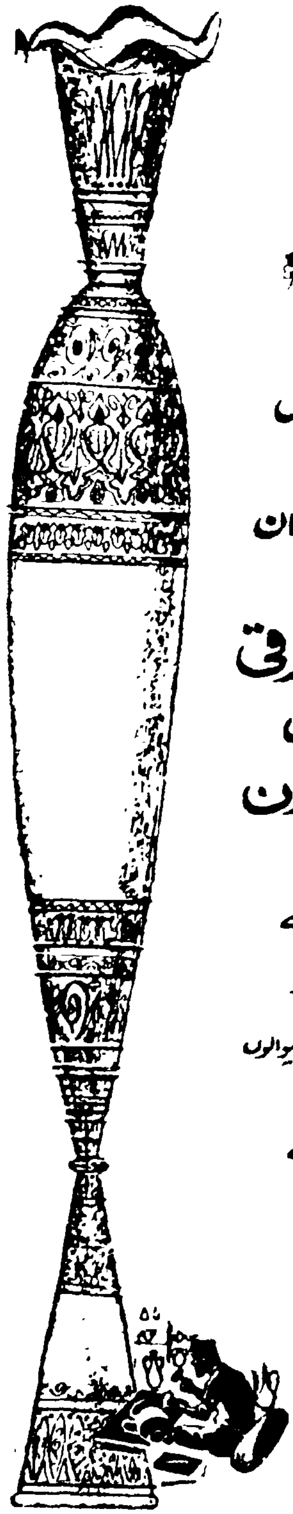
سالانہ چندہ
دس روپے

KARACHI GAS CO. LTD

MANAGING AGENTS:

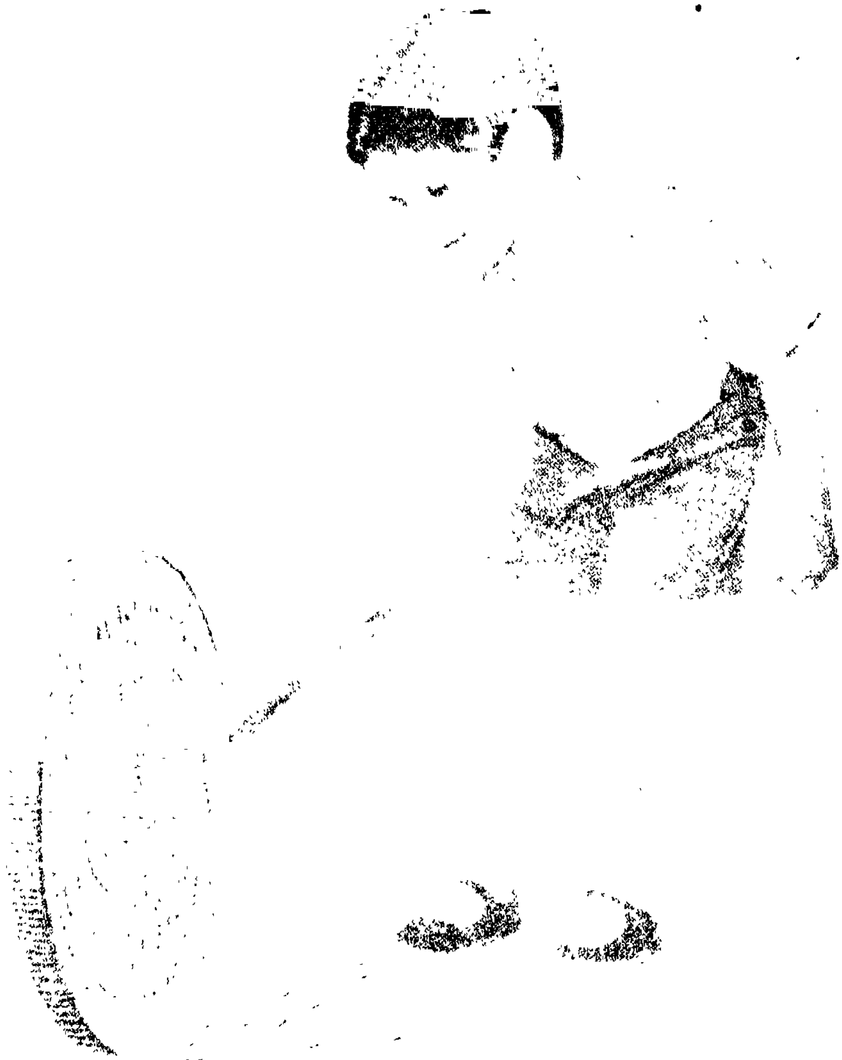
INDUSTRIAL MANAGEMENTS LTD.


کیمیاوی کھاد
سیمنٹ
ادویات
صنعت کی ترقی
آپ کی ترقی
کوئلے کی کانیں
براڈلوم قالین
بھاری ٹرک
جہاز سازی و مرمت
چھوٹی صنعتیں
گذشتہ گیارہ سال سے مغربی پاکستان صنعتی ترقیاتی کارپوریشن کی انتھک
کوششیں والہانہ جذبہ کے ساتھ مغربی پاکستان کی صنعتی ترقی کیلئے
وقف ہیں یہ اسی جذبۂ عمل کا نتیجہ ہے کہ اب تک صنعت کے
اہم ترین شعبوں میں ۴۴ عظیم منصوبے
مکمل کئے جا چکے ہیں نیز متعدد منصوبے زیر تکمیل ہیں۔
WEST PAKISTAN INDUSTRIAL DEVELOPMENT CORPORATION
ESTABLISHED UNDER CENTRAL ORDINANCE
KARACHI
مغربی پاکستان صنعتی ترقیاتی کارپوریشن
NATIONAL









رجسٹرڈ نمبر ایس ۲۲۷۲

ٹیلیفون نمبر ۴۲۶۹۳

# جدید شاعری نمبر

مشترکہ شمارہ

جولائی و اگست

سالنامہ ۱۹۶۵ء

# نگار پاکستان

مدیر اعلیٰ

## نیاز فتحپوری

نائب مدیران:

## ڈاکٹر فرمان فتحپوری - عارف نیازی

زرِ سالانہ دس روپے

قیمت فی پرچہ چار روپے

نگار پاکستان ۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی ۳

منظور شدہ برائے مدارس کراچی بموجب سرکلر نمبر ڈی / ایف یو پی بی ۳۶۶۹ - ۶۲/۶۸ محکمہ تعلیم کراچی

پبلشر۔ ایم عارف نیازی نے مشہور آفسٹ پریس کراچی سے چھپوا کر ادارہ ادب عالیہ کراچی سے شائع کیا

# فہرست

۴۴واں سال | جولائی و اگست ۱۹۶۵ء | شمارہ ۷ — ۸

ملاحظات ........ نیاز فتحپوری ........ ۵

جدید شاعری کی بنیادیں ........ میراجی ........ ۸

آزاد شاعری ........ نیاز فتحپوری ........ ۱۲

جدید شاعری ........ (استفسار و جواب) ........ پروفیسر احمد علی ........ ۲۱

جدید شاعری کا ترقی پسند دور ........ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ........ ۲۵

جدید شاعری آزادی کے بعد ........ احمد ندیم قاسمی ........ ۳۹

نظم اور جدید نظم پر چند اصولی باتیں ........ پروفیسر سید احتشام حسین ........ ۴۵

ترقی پسند تحریک ........ ایک جائزہ ........ پروفیسر غلام سرور (علیگ) ........ ۵۹

آزاد نظم ........ کلیم الدین احمد ........ ۷۴

نظم جدید کا معنوی ارتقاء ........ ڈاکٹر محمد حسن ........ ۸۹

جدید غزل ... (حسرت سے فراق تک) ... پروفیسر رشید احمد صدیقی ... ۱۰۲
جدید شاعری کے رجحانات ... ڈاکٹر صفدر حسین ... ۱۳۰
جدید نظم کی ہیئت و تشکیل (ایک مذاکرہ) ... مجنوں گورکھپوری، آل احمد سرور اور دوسرے ۱۴۴
جدید اردو شاعری ... ایک تنقیدی مطالعہ ... ڈاکٹر عبادت بریلوی ... ۱۴۹
جدید اردو نظم ... (پہلی جنگ عظیم سے ترقی پسند تحریک تک) ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی ... ۱۷۱
جدید اردو غزل ... (غالب سے حالی تک) ... ڈاکٹر فرمان فتحپوری ... ۱۹۲
جدید نظم کا مفہوم ... پروفیسر انجم اعظمی ... ۲۰۵
معریٰ اور نظم آزاد پر تاریخی نظر ... پروفیسر کنول بالی ... ۲۱۰
انقلابی شاعری ... مولانا حامد حسن قادری (مرحوم) ... ۲۲۹
ترقی پسندانہ شاعری پر ایک نظر ... ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ... ۲۴۹
جدید اردو شاعری میں گیت کی روایت ... بسم اللہ بیگم ... ۲۵۷
جدید شاعری میں کلاسیکی عناصر ... ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی ... ۲۷۶
جدید اردو غزل کا مستقبل ... فراق گورکھپوری ... ۲۸۵
جدید شاعری میں اشاریت اور ابہام ... عبدالقادر بی۔ اے ... ۲۹۳
جدید شاعری اور اس کا پس منظر ... پروفیسر کرامت علی کرامت ... ۳۰۴
رومانی تحریک ... ڈاکٹر ظل حسنین ... ۳۱۹

# ملاحظات

## نیاز فتحپوری

اب سے ۲۲ سال قبل کی بات ہے جب ۱۹۴۳ء میں جدید شاعری پر نگار کے سالنامہ شائع کرنے کا خیال ذہن میں آیا اور ۱۹۴۴ء میں یہ خیال پورا بھی ہو گیا۔

اس وقت جن ادیبوں اور نقادوں نے اس موضوع پر اظہار خیال کیا تھا ان میں پروفیسر حامد حسن قادری اور حضرت سیماب اکبر آبادی کے علاوہ باقی سب (خدا کا شکر ہے) ہنوز بقید حیات ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر سید صفدر حسین ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی اور پروفیسر رشید احمد صدیقی اور ان میں سے اکثر حضرات کے ارشادات آپ کو اشاعت حاضرہ میں بھی نظر آئیں گے۔

علاوہ ان حضرات کے دوسرے اہل فکر و نظر نے پچھلے بیس سال کے اندر اس موضوع پر جو کچھ تحریر فرمایا ہے وہ بھی اس سالنامہ میں شامل کر لیا گیا ہے اور اس طرح پچھلی چوتھائی صدی میں جدید شاعری کے متعلق جو جو نظریئے قائم ہوئے ہیں وہ بھی آپ کو اس اشاعت میں نظر آئیں گے، گویا بہ الفاظ دیگر یوں سمجھئے کہ اس موضوع پر مخالف، موافق اور معتدل رائیں جتنی بھی ہو سکتی ہیں وہ سب اس اشاعت میں یکجا کر دی گئی ہیں جن کو پڑھ کر خود آپ کو بھی کسی نتیجہ پر پہنچنے میں آسانی ہو گی۔

جدید شاعری کو دو شعبوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، ایک وہ جو حالی و آزاد سے شروع ہوئی۔ اس میں موضوع تو بدلتے رہے لیکن عروضی ٹکنک بدستور باقی رہی اور اس وقت تک زیادہ تر یہی سلسلہ جاری ہے۔ لیکن دوسری قسم میں کلاسیکل عروض کو نظر انداز کر دیا گیا۔

خود میں نے جدید شاعری کی مخالفت کبھی نہیں کی لیکن اس کا جو مفہوم و اسلوب بعض جدید شعراء نے قائم کیا اس سے ضرور مجھے اختلاف تھا اور ہمیشہ رہے گا جب تک جدید شاعری کو محض آرٹ سمجھا جائے گا اور معنویت کو ناقابل اعتناء۔

زمانہ کے ساتھ ساتھ داعیات انسانی میں تنوع کا پیدا ہونا اور اسی کے ساتھ فکر و ذہن میں وسعت و ہمہ گیری کا پایا جانا ضروری ہے۔ خواہ وہ ہماری زندگی کے کسی پہلو سے متعلق ہو، اس لئے ہماری شاعری کا بھی ان فطری تقاضوں سے متاثر ہونا لازم تھا، چنانچہ ہوا اور یہی اصل بنیاد تھی جدید شاعری کی ــــ لیکن اس سلسلہ میں ہمارے نوجوانوں سے بعض غلطیاں ضرور ہوئیں۔ سب سے بڑی غلطی تو یہ ہوئی کہ انھوں نے قدیم کلاسیکل شاعری کے خلاف ایک محاذ قائم کر دیا۔ اور اس باب میں انھوں نے جو نظریئے قائم کئے وہ صحیح نہ تھے۔ انھوں نے سب سے پہلے جدید شاعری کو ایک علیحدہ صنف سخن قرار دینے کے لئے مقصد ادب کی جو وضاحت کی وہ بھی صحیح نہ تھی انھوں نے اس سلسلہ میں دو تقسیمیں کیں ایک کا نام

انھوں نے "ادب برائے ادب" رکھا اور دوسرے کا "ادب برائے زندگی"۔ یعنی اس طرح انھوں نے کلاسیکل غزلگوئی کو "ادب برائے ادب" کہہ کر جنس کاسد قرار دیدیا اور جدید شاعری کو "ادب برائے زندگی" کہہ کر وقت کا تقاضہ ـــ! حالانکہ وہ جس شاعری کو "ادب برائے ادب" کہتے ہیں وہ بھی در اصل انسانی زندگی ہی سے متعلق ہے اور جس سخن طرازی کو وہ "ادب برائے زندگی" کہتے ہیں۔ اس کا تعلق محض زندہ رہنے سے ہے۔ حیات کے بلند مقاصد سے نہیں۔

بہرحال جدید شاعری کے علمبرداروں نے اپنی تحریک کا آغاز جارحانہ انداز سے کیا اور یہ طریقہ کچھ مناسب نہ تھا کیونکہ انتقاماً، فریق ثانی نے بھی ان کے خلاف اظہار خیال شروع کر دیا اور "تو تو میں میں" شروع ہو گئی جس کا ردِّ عمل یہ ہوا کہ غزلگوئی کا رجحان تو کم نہ ہوا لیکن جدید شاعری اس سے کافی متاثر ہوئی اور اس نے اپنی ساکھ قائم رکھنے کے لئے اسلوب بیان میں جدتیں پیدا کرنا شروع کیں جنھیں "آزاد شاعری" اور "معرا شاعری" سے موسوم کیا جاتا ہے۔

دوسری غلطی اس جماعت نے یہ کی کہ اپنے جذبات و خیالات کے اظہار کے لئے انھوں نے مشرق کے کلاسیکل ادب سے ہٹ کر محض مغرب کے ادب کو سامنے رکھا اور اسی کے اسالیب بیان کو اپنی جدید شاعری کی بنیاد قرار دیا۔ حالانکہ مشرق کے کلاسیکل ادب میں بھی ان کو یہی سب کچھ مل سکتا تھا اور شاید زیادہ فراوانی کے ساتھ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ "جدید شاعری" محض مغرب کی تقلید ہو کر رہ گئی اور مشرقی ادب سے وہ دور تر ہوتے گئے۔ یہاں تک کہ اس سلسلہ میں جو اصول انتقاد انھوں نے متعین کئے وہ بھی یکسر مغرب سے مستعار تھے اور مشرقی ادب میں جو بڑا ذخیرہ اس موضوع پر موجود تھا، اسے انھوں نے نظرانداز کر دیا۔ اس میں شک نہیں اچھی چیز جہاں بھی میسر آئے اس کو لے لینا چاہیئے کیونکہ ذہنی ارتقاء کا انحصار اسی اخذ و اختیار پر ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ جو معقول باتیں اپنے یہاں پائی جاتی ہیں انھیں یکسر فراموش کر دیا جائے اور ہمارے جدید شعرا کو مغرب کی تقلید ہی زیادہ آسان نظر آئی، کیونکہ یہ ان کے ذہن کا تانا اندوختہ تھا اور مشرق کے ذخائر نقد و ادب سے وہ یوں بھی زیادہ مانوس نہ تھے۔ حالانکہ مغربی ادب کی جس جدت پر وہ جان دیتے ہیں۔ اس سے کہیں زیادہ ندرت مشرق کے ادب میں پائی جاتی ہے لیکن افسوس ہے کہ جدید شعراء کو زمانے نے اتنی فرصت ہی نہ دی کہ وہ اس کا غائر مطالعہ کرتے۔

بہرحال جدید شاعری کا تصور زمانہ کے حالات کا تقاضہ ضرور تھا، لیکن اس پر عمل کیا گیا بغیر سوچے سمجھے یعنی اس کو زیادہ تر اسلوب بیان کی اختراعات کا آماجگاہ بنا دیا گیا اور جذبات کی خلوص و صداقت، یا مقصود کی اہمیت کو ثانوی چیز قرار دے دیا۔ پھر اس کا نتیجہ یہ تو ضرور ہوا کہ اردو شاعری میں بعض نئے رموز و علائم شامل ہو گئے، لیکن انھیں وہ زبان کا ہم آہنگ نہ بنا سکے جس سے بات کچھ اکھڑی اکھڑی سی رہی۔ اس کے بعد جب وہ شعر کی فنی پابندیوں سے گھبرا اٹھے تو انھوں نے اس کو بھی خیرباد کہا اور آزاد یا معرا شاعری کی طرف آ گئے جس پر "ننگی کیا نہائے اور کیا نچوڑے" کی مثل سامنے آ جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں محض تخیل شاعرانہ اپنی جگہ بڑی وسیع و بلند چیز ہے لیکن شاعری نام محض تخیل کا نہیں بلکہ اسلوب بیان کے اس رکھ رکھاؤ کا نام ہے جس کا تعلق محض آرٹ سے ہے اور یہیں سے نثر و نظم میں تفریق شروع ہو جاتی ہے۔ چونکہ میرا ایک مضمون اسی موضوع پر اشاعت حاضرہ میں آپ کی نگاہ سے گزرے گا اس لئے اس جگہ تفصیل کی ضرورت نہیں۔

اس میں شک نہیں کہ جدید شاعری کے دور اول اور دور ثانی دونوں میں ہمیں بڑے اور اچھے شاعر بھی نظر آتے ہیں، لیکن نااہلانہ تقلید کرنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں اور اسی لئے جب ہم اردو کی جدید شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو ہم کچھ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ اس چمن میں گل بوٹے تو کم پائے جاتے ہیں لیکن سبزۂ بیگانہ زیادہ۔

# جدید شاعری کی بنیادیں

میراجی

کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں۔ میں ان میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں۔ گویا زندگی کا سیاسی اقتصادی یا جنسی پہلو ان کی نظر میں نئی شاعری کا خام مواد ہے۔ میں ان کی بھی نہیں کہتا میرے خیال میں نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جا سکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو۔ یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔ اور اس طرح اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبر آبادی سے ملتا ہے۔ نظیر سے پہلے کبھی کبھار کوئی ایسی بے تاب اور بے باک روح دکھائی دے جاتی ہے جس نے کسی نہ کسی حد تک نئے راستوں پر چلنے کی کوشش کی۔ لیکن ماحول پر اپنے اثر کے لحاظ سے اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ چنانچہ ہر طرح دیکھتے ہوئے نظیر ہی کو ہم نئی شاعری کا پہلا نمائندہ سمجھیں گے۔ نظیر کے بعد غالب ایسا سنگ میل ہے جس کی انفرادیت کا اثر اب تک جاری ہے۔ اور آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گا۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام ایک سانس میں نہیں لینے چاہئیں کیونکہ انہوں نے چند اصولوں کے مدنظر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رغبت دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا۔ لیکن ان کا یہ قدم کچھ ایسا تھا جیسے کوئی اوداہی گلستان و بوستان کی بجائے ارنلڈ کورس ظاہر ہوئے اور غالب کے بعد اگرچہ حالی اور آزاد کی روایات ہی کے سائے میں اس کی ابتدائی نشو و نما ہوئی۔ اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک دھندلکے میں چھپا ہوا ہیئت کا سب سے پہلا شعوری تجربہ شرر لکھنوی کا ہے جنہوں نے ڈرامہ کے ذریعہ سے آزاد نظم کو رائج کرنے کی ناکام کوشش کی اور اقبال کے پھیلتے ہوئے اثرات کے ساتھ ساتھ مولوی عظمت اللہ۔ عبدالرحمٰن بجنوری۔ نیاز فتح پوری۔ حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ سیماب۔ ساغر اور جوش ابتدائی کشمکش کے بعد کی تمنی یافتہ صورتیں ہیں اور ان سب کے بعد نوجوان شعرا کا ایک ہجوم بے پناہ سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں نئے موضوع نئے انداز بیان، ایک الجھن پیدا کرتے ہیں۔

نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان ــــ شاعری میں ان کی آمد ایک طرح سے داخلی اور خارجی ضرورت کی پابند ہے۔ ابتدائی انسان کی ضروریات محدود تھیں۔ اس لئے اس کی شاعری بھی محدود رستوں ہی پر چل سکی۔ بلکہ یوں کہئے کہ اس کی نگاہیں اپنی ضروریات کے دائرے ہی میں شعریت کی تلاش کر سکیں۔ پیٹ بھر کر اپنے ہمدم شبانہ کے ساتھ فراغت کے لمحوں سے لطف اٹھانا۔ پیٹ بھرنے کے لئے خوراک کی فراہمی اور قدرت کے مظاہر سے ڈرنا، اپنے ہم جنس دشمنوں سے ڈرنا۔ بس یہی باتیں تھیں جن سے گیت کی بات نکلتی تھی۔ اشتہا اور خوف کے دو متوازی خطوط کا درمیانی فاصلہ ابتدائی انسان کی شاعری ہے۔ جوں جوں ارتقائی منازل طے ہوتی گئیں اور تہذیب و تمدن کی الجھنوں سے واسطہ پڑا انسان کے تخیل کا ستارہ پھیل کر اپنے جلو میں اڑتی ہوئی نورانی دھول سے خیال کے آسمان میں ایک کہکشاں بناتا گیا۔ تہذیب و تمدن کی آمد نے نہ صرف احساس و جذبات کی ادبی تسکین کی بلکہ اس کے لئے ذہن ہر طرح کے فطری اور غیر فطری راستوں پر گامزن ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی سوچنے لگا کہ اب کون سے نقطے کو ذہنی منزل بنایا جائے۔

ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے۔ اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فن کاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوتے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آتا جا رہا ہے بلکہ آ چکا ہے۔

پہلے دور میں ہر بات محدود اور معین تھی۔ اصنافِ سخن محدود تھیں۔ موضوعِ شعری کا ایک معین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ہر شخص کا ذہنی افق بھی ایک ہی رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں موضوعاتِ شعری میں وسعت پیدا ہوئی۔ اصنافِ سخن میں بھی نت نئے پیکر ڈھالے جانے لگے اور ذہنی افق بھی اپنے رنگا رنگ جلووں سے نگاہوں کو لبھانے لگا۔

گذشتہ پانچ سات سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک چھڑی ہے وہ ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے لیکن فیض احمد کے ایک عنوان کے الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس خواب کو کثرتِ تعبیر نے پریشان کر دیا ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ اس تحریک کے اولین علم برداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سہارے والے بن کر رہ گئے۔ حالانکہ ہر اس ادبی تخلیق کو ترقی پسند کہا جا سکتا ہے جو خیال افروز ہو۔ اور ذہنی اور جسمانی زندگی کے کسی شعبے میں ہمیں کم سے کم ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے۔

آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لئے جس خلوص کی ضرورت ہے اس روح کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی یا کم سے کم مٹتی جا رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی کے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ پہلے بھی یہی صورت حال تھی۔ لیکن ایک اور انداز میں۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں مدت سے پھولوں کی ایک سیج بچھی ہوتی تھی اور اس پر ایک چنچل سندری غزل کا روپ دھارے سولہ سنگھاروں سے سجی بیٹھی ہوتی تھی، تشبیہوں کی داسیاں استعاروں کے چنور ہلاتی ٹہل سیوا میں مصروف تھیں۔ راج محل میں آنے جانے والے چنچل سندری کی موہنی چھب سے اپنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والے اور دل کو گرمانے والے چنے چنائے گنتی کے چند آدمی تھے، اور ایسی الگ اور اچھوتی سبھا میں ہر کسی کو جانے کی جرأت بھی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں وہی جا سکتا تھا۔ جسے راج دربار میں جانے کا سلیقہ ہو، جو ایسی محفلوں کے ادب آداب سے واقف ہو۔ جو دوسروں کی سن کر واہ واہ کہہ سکتا ہو۔ اپنی سی کہنے پر نہ تلا بیٹھا ہو نظیر، غالب۔ تمیر۔ چند جادو گر ایسے آئے جنھوں نے پرانے راگ کے سروں سے مدد لے کر نیا ٹھاٹھ جمانا چاہا لیکن سننے والوں کے کانوں میں اپنے اپنے وقت کی گونج بن کر ہی رہ گئے۔ راج محل کے رہنے والوں کی دکھائی نہ دینے والی بیڑیاں کٹ نہ سکیں اور راستہ چلتی، کھاتی پیتی، ہنستی بولتی اپنی بات کہتی دوسرے کی سنتی اور نئے رستوں کی تلاش کرتی ہوئی زندگی محل کے سنہری چوکھٹ کے اندر قدم نہ رکھ سکی۔

اس کے بعد سات سمندر پار ایک جنگی طوفان اٹھا۔ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی آندھی آئی۔ خس و خاشاک اڑاتی۔ لیکن اپنے اپنے جلو میں نئی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لاتی۔ اب رفتہ رفتہ نت نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ کوئی بولا ادب کو زندگی سے قریب لانا چاہیئے۔ کوئی کہنے لگا ہم اپنے سرمائے سے دست بردار نہیں ہو سکتے۔ کوئی پکار اٹھا ہم صرف دو ہی باتیں جانتے ہیں۔ خلوص اور آزادی اور اس اپنے اپنے راگ کے ہنگامے نے ایک الجھن پیدا کر دی ایک ایسی الجھن جس سے نئی لہریں مچل اٹھتی ہیں جس سے فکر کر زندگی سفر کی نئی منزلوں کو طے کرتی ہے۔ لیکن جس کا دھندلکا ایک بھول بھلیاں کی مانند ہوتا ہے۔ ایسی بھول بھلیاں جس میں سے چند ہی لوگ صحیح راستے کو دیکھ کر اس پر گامزن ہو سکتے ہیں۔

یہی کیفیت اس وقت شاعری کی ہے اور نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کونسا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کی اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یونہی کھڑا رہنا ہے، حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کونسے راستے پر اس کو چلنا ہے مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے

لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھمیلے میں سب عمر بسر کر دیتے تھے۔ وہ اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجانا ہے۔ نئے روپ میں ڈھالنا ہے۔ اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

اس الجھن کے اسباب ۱۹۵۷ء کے مبہم دور سے شروع ہوتے ہیں۔ جب سیاسی اور سماجی لحاظ سے پہلا شیرازہ بکھرنے لگا اور نئے نظام کے لئے جگہ بنی۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ موجودہ نوجوان شعراء اور ان بزرگوں میں چند پشتوں کا فاصلہ ہو چکا ہے۔ جنہوں نے اس ذہنی کشمکش کے دور کو بنفسہ دیکھا تھا۔ لیکن تاریخ اور نسلی یادیں مل کر گزرے ہوئے زمانے کو بھی اپنا تجربہ بنا دیتی ہیں اس کے علاوہ کسی شخص کی ذہانت ماضی حال اور مستقبل سے مل کر بنتی ہے۔ ماضی اس کے بنیادی خصائص کو ڈھالتا ہے۔ حال اپنی ہر نئی تحریک سے جہاں پھٹک کرتا ہے اور وہ امنگیں جو ارادے بن کر مستقبل میں تکمیل کو پہنچتی ہیں اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہیں۔

سیاسی لحاظ سے جب ہم آج کے شاعر کا ماضی اپنے سامنے لاتے ہیں تو ہمیں ملکی حکومت کے زوال سے ابھرنے والے پست خیال کے ساتھ ساتھ نئی سیاسی تحریکوں کے زندگی بڑھانے والے اجزاء بھی ملتے ہیں اور یہ پہلے زوال کی پستی کی شدت ہی تھی جس نے سیاسی رنگ لے کر اپنے ولیس کا دنیا بھر سے مقابلہ کرتے ہوئے نئی امنگیں پیدا کر دیں اور زندگی کے ہر شعبے میں ترقی اور آزادی کی طرف رغبت پیدا کی۔

سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں۔ شہروں کے فاصلے مٹے نئی تعلیم آئی اور کنو ینئ کا مینڈک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اٹل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو ہیچ ثابت کر رہی ہے تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا وہ احساس جیسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرتے نگیں اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتار حیات کی تیزی نے جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیئے چنانچہ گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت عادی ہو گئی اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی۔ نئے نکھنے والے نوجوان، شاعر پہلے بننے لگے۔ اور شاعری کے لئے جس قدر علم کی ضرورت ہے اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے بلکہ اسے یکسر نظر انداز کر گئے۔ اور اس لئے علم کی یہ کمی جب گہرائی اور وسعت کے اس نقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعراء میں اکثر موجود رہے تو اعتراضات کی گنجائش نکلی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعوؤں نے مخالف بھی پیدا کر دیئے۔

گھریلو زندگی تخریب اور نئی خواہشات کی تشنگی۔ یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ہر نئے شاعر کے کلام اور حالات میں دکھائی دیتی ہیں زندگی میں ہر شخص کو کسی نہ کسی سہارے کی ضرورت ہے۔ پہلے اقتصادی لحاظ سے پرانے منظم طریقے سہارا تھے وہ نہ رہے اور مقابلہ کا دور آ گیا۔ پہلے نوعی لحاظ سے گھریلو زندگی سہارا تھی اس میں ایک دل جمعی تھی وہ دل جمعی نہ رہی اور اس کے ساتھ ہی تعلیم نسواں اور سنیما نے مل کر لذت کی نئی راہیں دکھائیں وہ راہیں جن کو دور سے دیکھنے کی اجازت ہے لیکن جن پر چل کر زندگی کے مکمل کرنے کی ممانعت۔ یہ پہلو بھی تشنہ رہا پہلے ادب کے فنی پہلو میں شعر کے معین دائرے تھے۔ وہ دائرے مٹ گئے یا ایک دھندلکے میں جا چھپے اور نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول بن سکے یہ سہارا بھی نہ رہا اس حالت میں نیا شاعر ڈولنے لگا اور دنیا کا تو اصول ہی یہی ہے کہ جسے ٹھوکر لگے وہ اسے دھکا دیتی ہے تاکہ وہ منہ کے بل گرے۔

چنانچہ پہلے سہاروں کے نعم البدل کی کمی کا اظہار ہر نئے شاعر کے کلام میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے لیکن اس میں نئی شاعری کا کوئی قصور نہیں اور اگر افادیت ہی مقصود ہو تو اس کی افادیت سے کبھی انکار نہیں نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے۔ خامیاں اس میں ہو سکتی ہیں اور ہر تجربے میں

ہوتی ہیں۔ لیکن اس کی خوبیاں ہی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ خامیاں تو وقت کی جانچ پڑتال کے بعد دور ہو جائیں گی اور خوبیاں پہلے سے زیادہ نمایاں اور مسلّم۔ اس کے لئے ہمیں اس وقت تک انتظار کرنا ہوگا۔ جب تک کہ ہم سیاسی، سماجی اور انفرادی زندگی کے آنے بانے کو نہ سلجھالیں اور اس دوران میں ہمیں ہمدردانہ انداز نظر رکھتے ہوئے اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہوگا کہ نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے لیکن یہ سب کامیابی نئے شاعروں کے ہاتھ میں ہے اگر وہ بات کے ہر پہلو کو دل لگا کر دیکھیں، خلوص سے اس پر غور کریں اور دل جمعی سے آگے بڑھیں تو چاہے کچھ بھی ہو میدان ان ہی کے ہاتھ میں رہے گا۔

# آزاد شاعری

نیاز فتحپوری

آئیے سب سے پہلے یہ غور کریں کہ " آزاد شاعری " سے کیا مراد ہے؟ آیا اس کا تعلق محض خیالات سے ہے؟ فقط الفاظ سے ہے؟ یا صرف فن و اسلوبِ بیان سے ہے؟ تو جس حد تک مجھے آزاد شاعری کے آزاد خیالات کے مطالعہ کا موقعہ ملا ہے، میں اسی نتیجہ پر پہنچا کہ آزاد شاعری نام ہے ایک عمومی تصورِ انقلاب کا جو بیک وقت نہ صرف یہ کہ ان سب باتوں پر حاوی ہے بلکہ اس سے بھی آگے، اس کا حقیقی میدان وہ ہے جہاں سوال نہ "ادب برائے زندگی" کا رہ جاتا ہے اور نہ "ادب برائے ادب" کا بلکہ محض آزادی برائے آزادی کا۔ یہ میں نے اس لئے عرض کیا کہ اس وقت تک آزاد شاعری کی جتنی مثالیں میری نگاہ سے گزری ہیں ان میں سے اکثر مجھے ایسی ہی نظر آئیں کہ ان کے پڑھنے کے بعد مجھے ہمیشہ عرفی کا یہ شعر یاد آیا کہ ؎

من کہ باشم عقل کل را ناوک اندازِ ادب
مرغِ ادصافِ تو از اوجِ بیاں انداختہ

یہ تو ذکر ہوا میرے احساسات و تاثرات کا، لیکن چونکہ آزاد شعراء نے اپنے مطمحِ نظر یا فلسفۂ شاعری کا اظہار بھی گاہ گاہ کیا ہے اس لئے یہ بات تصورات سے گزر کر تعینات کے حدود میں بھی آجاتی ہے اور اس کے سمجھنے کو بھی جی چاہتا ہے۔

اس سلسلہ میں نمایاں ترین آواز جو آزاد شعراء کی طرف سے بطور دفعِ دخل و اقتضائے ضرورت سننے میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ آزاد شاعری دراصل ردِ عمل ہے کلاسکل شاعری کی رجعت پسندی کا۔ اور جب میں یہ آواز سنتا ہوں تو سب سے پہلے یہ سوچتا ہوں کہ رجعت پسندی یا قدامت پرستی سے ان کی مراد کیا ہے۔ آیا اس کا تعلق شاعری کی ٹکنک سے ہے؟ یا اس کے تصورات سے، یا دونوں سے، اور پھر صرف یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ

سخن شناس نئی دلبرا سخن اینجا ست!

رجعت پسندی یا قدامت پرستی نام ہے کسی گذرے ہوئے عہد کی طرف لوٹ جانے کا، ماضی کے اصول و نظریات کے تتبع کا، سو اس کی داستان بھی سن لیجئے۔

اس سے انکار ممکن نہیں کہ ہر زبان کی شاعری کا آغاز بالکل اچانک ہوا ہے یعنی کسی خاص حادثہ، کسی خاص تاثر یا مسرت و غم کے تحت، بے اختیار کوئی ایسا فقرہ زبان سے نکل گیا جو کسی لحن کے حدود میں آسکتا تھا اور اس کا نام انھوں نے فقرۂ موزوں رکھ دیا۔ یہ تھی مجموعۂ الفاظ کی پہلی ہیئت جو وزن موسیقی

پر قائم ہوئی اور پھر رفتہ رفتہ بہ لحاظ اصوات موسیقی اس کے متعدد اوزان متعین ہوئے، پھر اس نے ایک آرٹ یا "علم" کی صورت اختیار کر لی اور ذہنی و تمدنی ترقی کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی حدود متعین کیے گئے جو ردیف قافیہ، تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور دوسرے بے شمار صنائع و بدائع کے نام سے موسوم ہیں۔

اس کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسے انسان پہلے بالکل ننگا رہتا تھا بعد کو اس نے اپنی عریانی چھپانے کے لئے لباس وضع کیا اور پھر تراش خراش کی جدتوں سے اسے ایک مستقل فن بنا دیا۔ یا موسیقی کو لیجئے کہ پہلے وہ ایک لحن سادہ تھی لیکن رفتہ رفتہ اس میں اتنی نزاکتیں پیدا کی گئیں کہ اسے ایک سائنس بنا دیا۔ یا نقاشی کہ اول اول وہ چند بھدے خطوط کے سوا کچھ نہ تھی، لیکن پھر جو اس کی ترقی ہوئی تو متعدد دبستان اس فن کے قائم ہو گئے اور اس کی نزاکتوں کی کوئی انتہا نہ رہی۔ لیکن چونکہ انسان فطرتاً کسی ایک حال پر قائم رہنے والا نہیں ہے اس لئے ایک وقت ایسا آیا اور یہ وقت غالباً زمانہ کے بدلتے ہوئے حالات کا نتیجہ تھا کہ وہ ان پابندیوں سے گھبرا اُٹھا اور یہ محسوس کر کے کہ وہ ان تکلفات کا غلام ہوتا جا رہا ہے، اس کے اندر جذبۂ بغاوت پیدا ہوا یعنی وہ کپڑے اُتار کر پھر عریانی کے برکات پر غور کرنے لگا، موسیقی کی پیچیدگیوں سے متنفر ہو کر وہ پھر عوامی گیتوں کی سادگی سے دلچسپی لینے لگا، نقاشی کی نازک ریاضی سے تنگ آ کر پھر موٹی بھدی لکیریں بنانے میں مصروف ہو گیا اور شاعری کی نازک و دقیق پابندیوں سے گھبرا کر یا انکار رکھ رکھاؤ قائم نہ رکھ سکنے کی وجہ سے وہ عہد قدیم کے ابتدائی نیم متوازن ٹکنک تک پہنچ گیا۔

پھر سوال یہ نہیں ہے کہ یہ ذہنی انقلابات اپنی جگہ اچھے ہیں یا بُرے بلکہ مجھے تو صرف الزام رجعت پسندی یا قدامت پرستی کی حد تک یہ سوچنا ہے کہ اس کا مجرم دراصل کون ہے؟ آیا وہ مغنی جس نے لحن سادہ میں نزاکتیں پیدا کیں یا وہ جو ان نزاکتوں کو پھر لحن سادہ تک لے جانا چاہتا ہے، وہ نقاش جو غاروں کے نقوش کو مونا لیزا تک کھینچ لایا یا وہ جو مونا لیزا کو پھر عہد قدیم کے غاروں کے بھدے نقوش تک لے جانا چاہتا ہے۔ وہ شاعر جس نے اتفاقاً منہ سے نکلے ہوئے نیم موزوں فقرہ کی بنیاد پر پورا فن شعر مرتب کر دیا یا وہ جو تمام فنی نزاکتوں سے منہ پھیر کر شعر میں پھر وہی اگلا سا عدم توازن یا لنگ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تاج مسلمہ طور پر آرٹ کا وہ نمونہ ہے جس میں شعر و موسیقی، ریاضی و جمالیات سب انتہائی تکمیل کے ساتھ یکجا نظر آتے ہیں۔ لیکن کیا کہیں گے آپ اس ایک مغربی سیاح کو جس نے آگرہ چھوڑتے وقت اپنے مطالعہ کا نتیجہ ان الفاظ سے ظاہر کیا تھا کہ "دنیا کی بدترین عمارت اگر کوئی ہو سکتی ہے تو وہ صرف تاج ہے" باور کیجئے کہ Perversion کا صحیح مفہوم سب سے پہلے مجھے اسی وقت معلوم ہوا۔

خیر یہاں تک تو گفتگو محض آزاد شاعری کی ٹکنک سے تھی۔ اب آیئے اس کی معنویت پر بھی ایک نگاہ ڈال لیں۔ متداول یا کلاسکل شاعری کی ہیئت سے اختلاف کی تاریخ بہت مختصر ہے یعنی یہ کہ پہلے صرف ردیف و قوافی کی پابندی ترک کی گئی، وزن یا بحر کو ہاتھ نہیں لگایا اور اس کا نام نظم معرّا رکھا گیا۔ اس کے بعد بحر کی گرفت کو بھی ڈھیلا کیا گیا اور ایک ہی نظم کے مختلف ٹکڑوں میں مختلف اوزان کو جگہ دے کر اس کی آہنگ کی یکسانی کو بھی بدل دیا گیا اور اس کا نام آزاد شاعری رکھا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ آئندہ یہ ہلکی سی پابندی بھی باقی نہ رہے اور اس کا نام شعر منثور قرار پائے ـــ خیر یہاں تک تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن سوال یہ ہے کہ اگر مقصد واقعی ناز و غمزہ ہے تو پھر "دشنہ و خنجر" کہے بغیر کیونکر کام چلے گا۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ موضوع زیر بحث کا یہی موڑ بہت اہم ہے۔

---

اس سے انکار ممکن نہیں کہ فکر شاعرانہ کا وسیط یا Medium تنہا وہ انداز بیان ہے جس کے ذریعہ سے ہم ایک وسیع ترین مفہوم کو مختصر ترین الفاظ میں ظاہر کر سکتے ہیں اور زیادہ قوت کے ساتھ۔ کیونکہ جب ہم اپنے جذبات یا تاثرات کو زیادہ پھیلا کر ظاہر کرتے ہیں تو چونکہ ذہن سامع رفتہ رفتہ ان سے متاثر ہوتا ہے اس لئے اس کا عمل تاثر ضعیف ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس اگر ہم اپنے جذبات صرف ایک مختصر فقرہ یا ایک لفظ سے ظاہر کر سکیں تو اس کا اثر بہت زیادہ قوی ہوتا ہے۔

اس حقیقت سے غالباً کسی کو انکار نہ ہوگا کہ شعر کی اصل قوت اس کا Dynamic اور Suggestive ہونا ہے اور یہ قوت صرف اختصار و ایجاز ہی سے پیدا کی جا سکتی ہے، جس کی تکمیل کے لئے تشبیہ، استعارہ، کنایہ وغیرہ وجود میں آئے، پھر آپ کو یہ سُن کر حیرت ہوگی کہ اس رمز کو ہم سے زیادہ ہمارے متقدمین نے سمجھا ——— اس لئے اگر میں چند مثالیں ان زبانوں کی مقیدو پابند شاعری کے زور و قوت کی بھی پیش کر دوں تو یہ بات بے محل نہ ہوگی۔

فارسی شاعری کے ابوالآباء رودکی کا نام تو آپ نے سُنا ہی ہوگا۔ اب سے ایک ہزار سال پہلے کا شاعر تھا لیکن وہ بھی اس سے واقف تھا کہ شاعری کی اصل روح اس کا رمز و ایجاز ہے۔ ابیقوری فلسفہ پر فلاسفر و حکماء نے خدا جانے کتنی کتابیں لکھیں، لیکن اس نے یہ سارا فلسفہ تین شعروں میں بیان کر دیا کہتا ہے:۔

شاد زی با سیاہ چشماں شاد — کہ جہاں نیست جز فسانہ و باد

ز آمدہ شادماں نباید بود — وز گزشتہ نہ کرد باید یاد

باد و ابر ست ایں جہاں افسوس — بادہ پیش آر ہر چند باد آباد

آپ نے دیکھا اس "باد آباد" کے زور کو جس میں پورے ابیقوری فلسفہ کو صرف ایک لفظ میں سمیٹ کر رکھ دیا ہے۔

وہ ایک جگہ شراب کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس کے رنگ کی تصویر! کا غذ پر نہیں۔ الفاظ میں! کہتا ہے:۔

از عقیق گداختہ نشناخت — ایں بیفسرد و آں دگر بگداخت

———یعنی شراب بھی در اصل عقیق ہی ہے لیکن منجمد!

ایک بار محمود غزنوی کو فشار الدم یعنی" High blood pressure "کی شکایت ہو گئی جس کا تنہا علاج اُس وقت فصد لیکر خون نکال دینا تھا۔ عنصری اس واقعہ کو اس طرح ظاہر کرتا ہے ؎

آمد آں رگ زنِ مسیح پرست — نیش الماس گوں گرفتہ بدست

تخت زریں و آبدستاں خواست — بازوئے شہریار را بر بست

سر فرد برد و داد بوسہ ⁘ — وز سمن شاخ ارغواں برخاست

آخری مصرع پر غور فرمایئے۔ کیا کوئی نقاش و مصور فوارۂ خون بلند ہونے کی تصویر اس سے زیادہ لطیف انداز میں پیش کر سکتا ہے۔

سکندر ایران پر حملہ کرتا ہے اور دارا زخمی ہو کر فرشِ زمین پر گر جاتا ہے۔ سکندر اپنے گھوڑے سے اُترتا ہے اور اس کا سر اپنے زانو پر رکھنا چاہتا ہے لیکن دارا جو اپنے غرور شاہانہ کو اس وقت بھی ہاتھ سے نہیں دینا چاہتا، سکندر کو اس سے باز رکھتا ہے۔ اسے نظامی کی زبان سے سُنیئے۔ دارا کہتا ہے۔

؎ زمیں را منم تاج تارک نشیں — مجنباں مرا تا نہ جنبد زمیں

نزع کے وقت بھی دارا کا یہ کہنا کہ مجھے جنبش نہ دو۔ مبادا ساری زمین جنبش میں آ جائے! ایک مکمل تفسیر ہے دارا کی نفسیات شاہانہ کی جس سے بہتر طریق اظہار کوئی اور ہو ہی نہیں سکتا۔

انہیں رموزات و اشارات کا نام وہ تعبیر ہے جہاں شاعر و نقاش دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ بات بڑھتی جا رہی ہے اور غالباً موضوع سے بھی کچھ الگ ہے لیکن ہے لذیذ اس لئے چند مثالیں اور سُن لیجئے۔

شیریں، خسرو کی جمیل و پریوش محبوبہ نہانے جا رہی ہے۔ پھر یہ کوئی نئی بات نہیں۔ عورتیں نہایا ہی کرتی ہیں حسین و غیر حسین سب۔ لیکن نظامی

کی نگاہ میں شیریں کا نہانا کیا تھا، یہ بھی سُن لیجئے۔ ؎

برندو آسماں گوں برمیاں بست ۔۔۔ بشُد در آب و آتش در جہاں زد
تن صافش ہمی غلطید در آب ۔۔۔ چو غلطد قاقمے بر روئے سنجاب
چو بر فرق آب می انداخت از دست ۔۔۔ فلک بر ماہ مروارید مے بست

اس کے بعد جب بن سنور کر خسرو کے پاس چہرہ کو آنچل سے چھپائے ہوئے پہونچی تو عالم یہ تھا کہ ؎

نقابِ آفتاب از سایہ بر بست

اور ۔۔۔ چو سر پیچید گیسو مجلس آراست ۔۔۔ چو رخ گردید گردن عذر ہا خواست

منہ پھیرنے کے بعد بے اختیار گردن کھل جانے کو یوں کہنا کہ "گردن عذر ہا خواست" لطافتِ بیان کی آخری حد ہے۔

اسی طرح جب خسرو چینی کنیز سے اختلاط شروع کرتا ہے تو وہ اُس کو جھڑک دیتی ہے کہ

برو تا بر تو نکشایم بخون دست ۔۔۔ کہ بر گردن چنیں خونم بسے ہست

سامنے سے ہٹ جاؤ ایسا نہ ہو کہ تم پر ہاتھ چھوڑ دوں ایسے بہت سے خون میری گردن پر ہیں۔

یہ چند مثالیں صرف نظامی کے کلام سے پیش کی گئی ہیں۔ دوسرے شعرائے فارسی کا ذکر کروں تو پوری کتاب بن جائے۔

ہندی کلاسیکل شاعری بھی جو وزن اور ردیف و قافیہ کی پابند ہے ایسی لطیف شاعرانہ تعبیرات سے مالا مال ہے۔ چند مثالیں اس کی بھی سُن لیجئے ؎

بالم تو رانگریاں اُلٹ سبھاؤ ۔۔۔ لاگت پیٹھ منجھیاں اُر میں گھاؤ

یعنی اے محبوب تیری اُنگلیوں کی بھی عجیب خاصیت ہے کہ وہ لگتی ہیں پیٹھ پر لیکن زخمی کرتی ہیں دل کو۔

برہ بری لکھ جگنو کہہ آئی کے بار ۔۔۔ اری آ ذ بھیج بھیتر یے برست آج انگار

ایک سوختۂ فراق عورت رات میں جگنو چمکتے دیکھتی ہے تو اور زیادہ بیتاب ہو جاتی ہے اور اپنی سکھی سے کہتی ہے کہ آؤ اندر بھاگ چلیں۔ باہر تو آج آگ برس رہی ہے۔ کیا جذباتِ عالمِ فراق کا نفسیاتی تجزیہ اس سے بہتر الفاظ میں کیا جا سکتا ہے۔

اُٹھ ٹھک ٹھک ایتو کہا پاوس کے ابھسار ۔۔۔ جان پڑے گی دیکھیو دامن گھن اندھیار

برسات کا زمانہ ہے۔ اندھیری راتیں ہیں سہیلی نے بڑی مشکل سے ایک موقع محبوب سے ملنے کا نکالا ہے۔ وہ چلنے کی تیاریاں کرتی ہے اور اس خیال سے کہ اسے راستہ میں کوئی دیکھ نہ لے گھڑی گھڑی اپنا لباس ادلتی بدلتی ہے۔ یہ حالت دیکھ کر سہیلی اس سے کہتی ہے کہ چلو اٹھو جلدی کرو۔ برسات کی اندھیری رات میں اس قدر احتیاط کی کیا ضرورت ہے۔ اگر کوئی شخص اتفاقاً تمہیں دیکھ بھی لے گا تو یہی سمجھے گا کہ بجلی چمک گئی۔

عربی کی بھی مقید و پابند کلاسکل شاعری ایسے لطیف اشارات سے مالا مال ہے۔ ابو جعفر اندلسی کا ایک لطیف کنایہ ملاحظہ ہو ؎

تحیّرت اللیل منہ اَین مطلعہ ۔۔۔ اما دری اللیل ان البدر فی عضدی

رات حیران ہے کہ چاند کیوں نہیں طلوع ہوتا۔ شاید اسے نہیں معلوم کہ آج وہ میرے پہلو میں ہے۔

ابو نصر احمد ایک بڑی خوشنما وادی سے گذرتا ہے اور اس کے سنگریزوں کی آب و تاب کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے:۔ ؎

یُروّعُ حصاۃ حالیۃ العذاریٰ ۔۔۔ فتلتمس جانب العقد النظیم

جب حسین عورتیں زیور پہن کر اس وادی سے گزرتی ہیں اور یہاں کے درخشاں سنگریزوں کو دیکھتی ہیں تو بے اختیار ان کا ہاتھ گلے کے ہار (ل

تک پہونچ جاتا ہے، یہ دیکھنے کے لئے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ ٹوٹ کر بکھر گئے ہوں۔

اب انگریزی کلاسکس کو لیجئے جس کا مطالعہ آپ حضرات نے کافی کیا ہوگا اور جس کے معجزانہ ایجاز سے آپ ناواقف نہ ہونگے، اس لئے اس سلسلہ میں آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں کہ ملٹن کا ابلیس کی زبان سے صرف یہ کہلوانا کہ Myself am Hell کیا ملٹن کا شاہکار نہیں۔ انطونی کا جان دیتے وقت یہ کہنا "I am dying. Egypt is dying" کیوں شیکسپیر کی اختراع فایقہ خیال کیا جاتا ہے۔ ہیلن کے روبرو فاؤسٹس کا یہ متحیرانہ سوال Was this the face That launched a hundred Ships کیا عہد حاضر کے کسی معنف کی تخلیق ہے؟

جب سیزر اپنے قاتلوں کی صف میں بروٹس کو بھی دیکھتا ہے جس کی پرورش اس نے اپنے بیٹے کی طرح کی تھی تو وہ صرف یہ کہتا ہے، "You Too Brutus" لفظ too کا استعمال اس سے بہتر میری نگاہ سے کہیں نہیں گزرا۔

رہی اُردو کی کلاسیکل شاعری سو اس کا بھی قریب قریب تمام سرمایہ رموز و اشارات پر مشتمل ہے۔ میں اس کی مثالیں دینے سے قصداً احتراز کرتا ہوں۔ ورنہ بات بہت بڑھ جائے گی۔

---

ہر چند ترقی پسند جدید شاعری کی بنیاد بھی رموز و اشارات Symbolism اور ایجاز و اختصار ہی پر قائم ہوئی تھی لیکن اب کہ آزاد شاعری نے تمام ان اصولوں کو توڑ دیا ہے جن کی بنا پر فکر وسیع کے لئے مختصر ترین طریق اظہار اختیار کیا جاتا تھا اس لئے کوئی وجہ نہیں کہ ہمارے آزاد شعراء گھٹ گھٹ کر باتیں کریں۔ پاؤں پھیلا کر بیٹھنے کا موقع ملے تو کیوں پاؤں سمیٹے جائیں اس سلسلہ میں ایک بات اور مجھے کہنا ہے جو ہے تو ذرا کھٹکتی ہوئی لیکن ظاہر کئے بغیر چارہ بھی نہیں اور وہ یہ ہے کہ کلاسکی شاعری کے لئے جس کلاسکی تعلیم کی ضرورت ہے اسے اب زمانہ کے اقتضاء نے باقی ہی نہیں رکھا اور ان حالات میں جدید شاعروں سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ اسی کلاسکل رکھ رکھاؤ کو قائم رکھیں، ناواجب سی بات ہے۔ پرانی تعلیم کی خصوصیات اور اس کی موشگافیاں اسی کے ساتھ ختم ہو گئیں۔ جب کھال پر بال ہی نہیں تو بال کی کھال نکالنے کا کیا سوال۔

اب آئیے مختصراً جدید شاعری کی تاریخ اور اس کے اسباب وجود پر بھی ایک سرسری نگاہ ڈال لیں۔ یہ حقیقت کسی سے مخفی نہیں کہ اس تحریک کا آغاز سب سے پہلے مغرب میں ہوا اور وہیں ہونا بھی چاہئے تھا کیونکہ وہ ترقی تمدن کی اس منزل تک پہنچ گیا تھا جب ذہن انسانی میں استقامت سے زیادہ تنوع کا خیال پیدا ہونے لگتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے دریا اُبل کر مختلف سمتوں میں مختلف راستے بنا لے۔ مغرب کا یہ تصور متنوع زندگی کی تمام راہوں سے متعلق تھا جن میں اخلاقیات و عمرانیات، سیاسیات و اقتصادیات وغیرہ سبھی شامل تھے۔ اس لئے کوئی وجہ نہ تھی کہ ادبیات و فنون لطیفہ اس سے مستثنیٰ رہتے۔ چنانچہ علوم و فنون کی ترقی کے ساتھ انتہائی تقاضوں نے ادبیات اور فنون لطیفہ میں بھی تجدد و ابداع کی راہیں پیدا کیں۔ آپ میں سے اکثر حضرات اس حقیقت سے واقف ہوں گے کہ انگریزی کی انقلابی شاعری کا محرک زیادہ تر فرانس کا وہ symbolistic یا رموزی ادب تھا جس کی بنیاد میلارمے، ریمباؤ اور ورلین نے ڈالی اور پھر تمثیل نگار باڈلیر نے اسے آزاد شاعری کی ہیئت میں تبدیل کر دیا۔ یوں تو انگریزی میں آزاد نظم کی بنیاد بہت پہلے ہی سرٹامس براؤن اور میتھو آرنلڈ ہی کے زمانہ پڑ چکی تھی۔ لیکن اس پر تعمیر شروع ہوئی جنگ عظیم سے کچھ پہلے جب ایلیٹ، فلیچر، فلنٹ وغیرہ نے اسے ایک مستقل نظریۂ حیات و نظریۂ ادب کی صورت دی اور سادہ نگاری و حقیقت نگاری کے بہانے سے انہوں نے عروض کو بھی بدل دیا۔ یہ تھا آزاد نظم نگاری کا آغاز۔ لیکن جنگ عظیم کے بعد جو دوسری لہر ترقی کی آئی وہ ذرا مختلف تھی، وہ اشاریت، رموزیت اور ایہام کو بھی اپنے ساتھ لائی اور مغرب کے بعض شعراء نے اس میں اتنے غلو سے کام لیا کہ ان کی شاعری آخر کار معمہ و چیستاں ہو کر رہ گئی۔ اس کے بعد جب جنگ شروع ہوئی اور فاشیت و اشتراکیت کے تصادم نے فکر انسانی جھنجھوڑ کر رکھ دیا تو تمام قدیم اصولوں کو شک و شبہہ کی نگاہ سے دیکھا

جانے لگا اور ایک عام ذہنی مزاج نے تمام قدیم نظریات انسانی کو اُلٹ پلٹ کر رکھ دیا۔

ظاہر ہے کہ ہندوستان بھی اس سے محفوظ نہ رہ سکتا تھا۔ براہ راست نہ سہی لیکن بالواسطہ وہ اس انقلاب سے متاثر ہوا اور ہونا چاہئے تھا کیونکہ مغربی اثرات تعلیم پہلے ہی اسے مشرقیت کی طرف سے ایک حد تک بیگانہ بنا چکے تھے اور اس کی ملکی یا قومی خصوصیات جن میں اس کا ادب بھی شامل تھا مٹتی چلی جا رہی تھی اس لئے جب جنگ شروع ہوئی تو اس نے اس تحریک کو تیز تر کر دیا اور ہر چیز کو سیاسی و اقتصادی نقطۂ نظر سے دیکھا جانے لگا۔

پہلی جنگ عظیم نے دنیا کو دو سبق دیئے ایک یہ کہ تعمیر کے لئے تخریب ضروری ہے اور دوسرے یہ کہ کبھی کبھی خود تخریب آئے تعمیر بن جاتی ہے جس کا وہم و خیال بھی نہیں ہوتا۔ پہلے سبق کے لئے معاہدۂ ورسائی کا مطالعہ کیجئے اور دوسرے کے لئے روس کی بالشویک حکومت کے قیام کا۔ ہندوستان نے بھی اس جنگ میں نمایاں حصہ لیا تھا اور امید یہ تھی کہ بعد از جنگ وہ آزادی سے قریب تر ہو جائے گا لیکن جب یہ خیال پورا نہ ہوا تو یہاں ایک ہیجان پیدا ہوا اور بالشویک روس کے حالات سے متاثر ہو کر سماج، اقتصاد، کسان و مزدور کا اجتماعی تصور ہمارے ذہنوں پر چھا گیا؟ جس کا اثر ادب پر بھی پڑا اور قومی و سیاسی نظموں میں اشتراکی رنگ جھلکنے لگا۔ لیکن یہ آواز بھنبھناہٹ سے زیادہ نہ تھی اور اجتماعی حیثیت سے کوئی صحیح راہِ عمل متعین نہ ہو سکی۔ چنانچہ اس زمانہ میں جو نظمیں لکھی گئیں ان کا موضوع حسن و عشق نہ تھا بلکہ زیادہ تر مزدور، کسان اور روٹی تھا لیکن شاعری کی ٹکنک تقریباً وہی رہی اور ردیف قافیوں، وزن و بحر کی پابندی کو بھی بدستور قائم رکھا گیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب کارل مارکس، اور فرائیڈ کا نام بھی اس سلسلے میں سامنے آنے لگا اور کس قدر عجیب بات ہے کہ اُردو کی نئی شاعری نے اول اول کارل مارکس کو اتنی اہمیت نہیں دی جتنی فرائڈ کے نظریات کو۔ یعنی اس نے پیٹ کی بھوک کے مقابلے میں جنسیاتی بھوک کو زیادہ اہم قرار دیا اور ترقی پسندی کی رسمِ افتتاح کتاب "انگارے" سے ادا کی گئی۔

ہر چند اس کے بعد اس قسم کا بیباک و عریاں لٹریچر تو شایع نہیں ہوا لیکن ۳۶ء میں ترقی پسند ادب کے نام سے ایک انجمن ضرور لکھنؤ میں قائم ہو گئی جس کا اولین پر جوش خیر مقدم لاہور نے کیا اور ایک سلسلہ ایسی منظومات کا شروع ہو گیا جن کو پڑھنے اور سمجھنے کے لئے بڑے تامل اور بڑے تحمل کی ضرورت تھی، تامل اس لئے کہ ان کا سمجھنا آسان نہ تھا اور تحمل اس لئے کہ اگر اسے سمجھ لیجئے تو طبیعت پر قابو رکھنا دشوار۔ چنانچہ ایسی بعض منظومات کے خلاف کافی ہنگامہ ہوا اور ترقی پسند شاعری کے اس رجحان کا اُبال کچھ کم ہو گیا۔ اس زمانہ میں جو کچھ کہا گیا وہ زیادہ تر آزاد شاعری سے تعلق رکھتا تھا یعنی نہ ردیف نہ قافیہ، نہ وزن نہ بحر اور نہ جذبات پر قابو۔ گویا یہ تھا پہلا محاذ جو کلاسکی شاعری بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ صنف غزل کے خلاف قائم کیا گیا۔ لیکن اس اقدام کی معنوی نوعیت کیا تھی، یہ بڑی پُر لطف داستان ہے۔ حجت تو آزاد شاعری کی یہ تھی کہ غزل ایک پارینہ داستانِ حسن و عشق ہے جس کی گنجائش اب اس دنیا میں نہیں۔ لیکن قولاً و عملاً وہ تھے اسی دائرہ کے اندر۔ فرق صرف یہ تھا کہ پہلے اگر عشق کا تعلق تنزیہی جذبات سے تھا تو وہ اب تجسیمی ہو گیا۔ پہلے اگر حسن نام تھا ایک Ethereal وجود کا تو اب وہ Territorial ہو گیا۔ پہلے عورت کی پرستش کی جاتی تھی صرف اس تصور کے زیر اثر کہ وہ صرف سوچنے اور سمجھنے کی چیز ہے لیکن اب اس سے انتقام لیا جانے لگا یہ کہہ کر کہ وہ کیوں اس وقت تک دسترس سے دور رہی — خیر یہ باتیں تو وہ ہیں جن کا تعلق محض حسن و عشق کی دنیا سے ہے۔ لیکن خیر اسے چھوڑیئے اب اس "عالم مجہول" سے ہٹ کر "عالم معقول" میں آیئے۔

یقیناً دنیا میں انسان کام کرنے کے لئے آیا ہے اور اگر آزاد شاعری کا تصور واقعی اس کے اسی عملی پہلو کو قوت بخشتا ہے جیسا کہ اس کا دعویٰ ہے تو بے شک اس کا مقصد بہت بلند ہے اور اگر وہ اس فرض کو خوش اسلوبی سے انجام دینے کی اہلیت رکھتی ہے تو یقیناً مستحق ستائش ہے لیکن افسوس ہے کہ اس سلسلہ میں جدید آزاد شاعری کا کوئی قابل ذکر بلند کارنامہ ہمارے سامنے موجود نہیں۔ جنگ عظیم کے بعد جب ہندوستان میں

آزادی کا جذبہ رونما ہوا تو اس کی بنیاد صرف معاشی و اقتصادی ضروریات پر قائم ہوئی اور Slogan یہ تھا کہ ملک کو آزادی دو تاکہ ہم اپنا پیٹ بھر سکیں۔ گویا اصل مقصود صرف بھوک کی تکالیف دور کرنا تھا یعنی اگر کسان کو کاشت کی آسانیاں فراہم کر دی جائیں اور مزدوروں کی اُجرت بڑھا دی جائے تو پھر انہیں کوئی شکایت نہیں۔ طلب آزادی محض آزادی کے لئے! اس کا اگر کوئی جذبہ ان میں تھا تو حد درجہ ضعیف و کمزور۔ حد درجہ بے جان و مضمحل۔ نذرالاسلام کو چھوڑ کر کہ اس نے تو بے شک بعض نظمیں واقعی مجاہدانہ رنگ میں لکھیں لیکن ہمارے اُردو کے جدید شعراء نے 'زندہ باد' کا ایک مستعار نعرہ تو بے شک سیکھ لیا لیکن قومی خودداری کے "سچے" جذبات اور بے چین کر دینے والے احساسات کے اظہار پر وہ کبھی قادر نہ ہو سکے۔ معاف کیجئے اگر میں اس سلسلہ میں ترکی کے عہد انقلاب کا مختصر سا ذکر کر دوں۔

جس وقت ترکی میں آزادی کی لہر آئی تو وہاں کا کلاسکل شاعر بھی خاموش نہیں رہا لیکن اس کی خاموشی کا ٹوٹنا، دریا کے بند کا ٹوٹ جانا تھا۔ اس وقت وہ بجائے خود ایک نہ رکنے والا سیلاب تھا، ناقابلِ ضبط نالۂ بیتاب تھا جس نے قوم کی قوم کو آنِ واحد میں جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور تلواریں میان سے باہر نکل آئیں۔ اس کے یہاں وطن پرستی اور قومی خودداری کا جو تصور تھا اس کا ہلکا سا اندازہ اس کی ایک مختصر سی نظم سے کر سکتے ہیں جس کا عنوان ہے 'عثمانلی بیرغی' یعنی پرچم عثمانی۔ شاعر کہتا ہے:-

ارطغرلک اجاغندہ ادیاندک     شہید لرک قانلریلہ بویاندک
نیچہ دشمن قلعہ سنہ اوزاندک     سن سنز طوطمنز عثمانلی اجاغی

تو نے ارطغرل کے گھرانے میں آنکھ کھولی۔ شہیدانِ وطن کے خون میں نہا کر دشمنوں کے قلعوں پر لہرایا اور اگر تو نہ ہو تو کسی ترک گھرانے میں چولھا روشن ہی نہیں ہو سکتا ـــــ دیکھا آپ نے ان چار مصرعوں کا زور صداقت و احساس!

اس زمانہ میں وہاں جو کتابیں ابتدائی مدارس کے لئے لکھی گئیں ان میں جو درس بچوں کو دیا جاتا تھا اس کی بھی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

فارشندہ بوطوں یلدہ ، قہرمانم پاشا۔ دیور
کوچوک عسکر سلاح ایلدہ ، قہرمانجہ ایلسرلہ یور

مفہوم یہ ہے۔ تنہا سپاہی اسلحہ لیئے ہوئے ایک ہیرو کی طرح آگے بڑھتا جا رہا ہے۔ سارا شہر اُس کے آگے آگے نعرہ لگا رہا ہے کہ خدا کرے ہمارا ہیرو زندہ رہے۔

مینی مینی موز لرکش     طاشیہ جق یارین توفک
تونک وگل وطن یارین     اواو موزہ بوکلنہ جک

تیرے ننھے ننھے بازو کل بندوق اُٹھائیں گے۔ لیکن یہ بندوق نہ ہوگی مادرِ وطن ہوگی جسے تو اپنے شانہ پر اُٹھائے ہوئے ہوگا۔

کسقدر افسوسناک بات ہے کہ تعلیمی اداروں کا کیا ذکر اس وقت تک ہم قرینے کا کوئی قومی ترانہ تک تصنیف نہیں کر سکے اور سوا ایک مستعار Slogan "زندہ باد" کے کسی طرف ہمارا ذہن منتقل ہی نہیں ہوا۔

بات یہ ہے کہ صحیح جوش کا تعلق صرف صحیح خلوص و صداقت سے ہے اور یہ کیفیت ہمارے جدید شعراء میں اب تک پیدا نہیں ہوئی۔ آپ کلاسکل غزل گو شعراء پر بے حسی و قدامت پرستی کا الزام تو رکھتے ہیں لیکن اس حقیقت کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ جب ۱۸۵۷ء میں غیرت قومی کے امتحان کا سوال سامنے آیا تو انہیں قدامت پرست غزل گو شعراء میں سے کم از کم ۱۰ افراد نے اپنے سینے فرنگی سنگینوں کے سامنے کر دیئے اور جانیں دیدیں۔ برخلاف اس کے جدید شعراء کی صف میں تو سوا دو چار کے، قید و بند کی صعوبت جھیل جانے والا بھی مجھے کوئی نظر نہیں آتا۔

تاریخ شعر عرب اُٹھا کر دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ وہاں کا کلاسکل شاعر بھی بڑا زندہ شاعر تھا۔ وہ اپنی جگہ ایک مستقل تحریک و قیادت تھا جو اس کی زبان سے نکل جاتا تھا وہ ایک حکم ہوتا تھا جو نہ صرف سوسائٹی بلکہ حکومت کا رخ بھی بدل دیتا تھا۔ ان کی غیرت و خودداری کا یہ عالم تھا کہ

ایک عورت صرف "وا تغلباہ" کا نعرہ بلند کرتی ہے اور سارا قبیلہ تلواریں سونت کر باہر آجاتا ہے اور جب وہ دشمن سے انتقام لےکر واپس آتا ہے تو یہ جذبۂ افتخار اس کے ساتھ ہوتا ہے:۔ ؎

فابوا بالرماح مکسرات　　وابنا بالسیوف انحنینا

دشمن پسپا ہوا تو اس حال میں کہ اس کے نیزے پارہ پارہ تھے، اور ہم لوٹے تو اس شان سے کہ ہماری تلواروں میں خم آگیا تھا۔

ہشام بن عبدالملک کی خلافت کا زمانہ ہے اور خالد القسری عراق و خراسان کا گورنر۔ اس وقت تک عام دستور تھا کہ مسجدوں کے منارے بلند تعمیر ہوتے تھے اور ان پر کھڑے ہو کر مؤذن اذان دیا کرتے تھے۔ اتفاق سے خالد کے کانوں تک کسی شاعر کے یہ دو شعر پہنچے۔

لیتنی فی المؤذنین حیاتی　　انھم یبصرون فی السطوح

فیشیرون او تشیر الیھم　　بالھویٰ کل ذات دل ملیح

یعنی کاش میں بھی ان مؤذنوں میں ہوتا جو اونچے مناروں پر کھڑے ہو کر آس پاس کی چھتوں پر نگاہ ڈالتے ہیں اور عشوہ طراز ملیح لڑکیوں سے اشارہ بازی کرتے ہیں۔

پھر آپ کو معلوم ہے کہ یہ اشعار سننے کے بعد خالد نے کیا کیا۔ مسجدوں کے تمام منارے منہدم کرا دیئے۔

اسی طرح ایک بار سلیمان بن عبدالملک اموی کے زمانے میں حاکم مکہ کسی شاعر کے یہ دو شعر سنتا ہے۔ ؎

یا حبذا الموسم من موقف　　وحبذ الکعبة من مسجد

وحبذ الاتی یزاحمننا　　عند استلام الحجر الاسود

――― کیسا پیارا ہے موسم حج۔ کیسی پیاری ہے مسجد کعبہ اور کیسی پیاری ہیں وہ عورتیں جو حجر اسود کو بوسہ دیتے وقت ہم کو گھیر لیتی ہیں۔

حاکم مکہ نے یہ اشعار سن کر کہا کہ خیر! اب تمہیں یہ عورتیں نہیں گھیریں گی اور حکم دیدیا کہ آئندہ مرد و عورت دونوں ساتھ ملکر فریضۂ حج ادا نہ کریں۔

داستان طویل ہے اور ――― میں اس بات کو زیادہ بڑھانا نہیں چاہتا لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ جو کچھ میں نے اس وقت تک عرض کیا وہ کارنامہ اسی شاعری کا تھا جسے کلاسیکل یا مقید و پابند شاعری کہتے ہیں، اور یہ سن کر آپ کو تعجب ہوگا کہ جب عرب، ترکی، ایران نے بھی یہ فنی پابندی توڑ دی تو ان کا ادب بھی جنس کاسد ہو کر رہ گیا۔

اس میں شک نہیں اردو کی آزاد شاعری کا آغاز حال ہی میں ہوا ہے اور اس کے تجربات کی تاریخ بہت مختصر ہے اس لئے کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ نہ صرف غایت و مقصد بلکہ ٹکنک کے لحاظ سے بھی اسے کتنے چولے بدلنا ہیں۔

بہرحال میں آزاد شاعری کے امکانات ترقی کی طرف سے مایوس تو نہیں ہوں لیکن علاوہ اس تاریخی استدلال کے جو مختلف زبانوں کی مقید کلاسکل شاعری کے سلسلہ میں، ابھی ظاہر کر چکا ہوں، ایک نفسیاتی دلیل بھی اپنے پاس رکھتا ہوں جس سے کلاسکل یا مقید شاعری کا پلہ جھک جاتا ہے۔

آپ نے غور کیا ہوگا کہ انسان ہمیشہ متاثر ہوتا ہے غیر متوقع، اچانک باتوں سے۔ کیوں؟ اس لئے کہ اس کا عمل فوری ہوتا ہے۔ اور غور و تامل اثر اندازی یا اثر پذیری دونوں میں ٹھہراؤ پیدا کر دیتا ہے۔ کیونکہ غور و تامل نام ہے ایک منطقی تصور کا جو بتدریج چاہتا ہے اور "اچانک پن" کی کیفیت ایک بے اختیاری انفعال ہے جس میں کسی انتظار کی ضرورت نہیں۔ آزاد شاعری چونکہ نہ ردیف و قافیہ کی پابند ہے نہ وزن و بحر کی یا اگر اس میں وزن و بحر کی پابندی ہے بھی تو وہم کی حد تک۔ اس لئے وسعت بیان کی اس میں کوئی حد و انتہا نہیں۔ ایک آزاد شاعر آزاد ہے جو چاہے جتنا چاہے اور جس طرح چاہے کہتا چلا جائے، کوئی روک ٹوک نہیں اور ظاہر ہے کہ ان حالات میں ہم اس سے "اچانک پن" یا ایجاز کی توقع نہیں رکھ سکتے جو اثر اندازی کے لئے از حد ضروری ہے۔

اس وقت ایک لطیفہ یاد آگیا۔ آپ نے یہ مشہور شعر تو سنا ہی ہوگا کہ ؎

وہ جھروکے سے جو دیکھیں تو میں اتنا پوچھوں
بستر اپنا پسِ دیوار کروں یا نہ کروں ،

اس شعر کو سن کر ایک ظریف نقاد نے کہا کہ دوسرا مصرع اس کا بالکل لغو ہے۔ پوچھا گیا کیوں، تو بولے کہ معشوق کا جھروکے سے جھانکنا ایک فوری عمل ہوتا ہے۔ اور اس کا امکان کہاں کہ شاعر کی اتنی لمبی بات سننے کے لئے کہ "بستر اپنا پس دیوار کروں یا نہ کروں" محبوب برابر جھانکتا ہی رہے۔ شاعر کو بہت مختصر سی بات کہنا چاہیئے تھی۔ سوال کیا گیا کہ کیا ہونا چاہیئے، بولے یوں ہونا چاہیئے تھا کہ

وہ جھروکے سے جو دیکھیں تو میں اتنا پوچھوں　　کھٹ بچھا لوں ..............

یہ بات تو خیر مذاق کی ہے، لیکن ہے بڑے پتہ کی کیونکہ اثر و تاثر کے لئے اختصار، اچانک پن اور Dynamic Way of expression کی بڑی ضرورت ہے اور آزاد شاعر اس پر مجبور نہیں۔ برخلاف اس کے مقید شاعری میں چونکہ ردیف و قافیہ کا ہدف پہلے سے متعین ہو جاتا ہے اور وزن و بحر کی پابندی کی وجہ سے رفتارِ خیال اور طریق ابلاغ یا Approach کے حدود بھی مقرر ہوتے ہیں، اس لئے شاعر کو مجبوراً فوری، اچانک اور Abrupt طریق اظہار اختیار کرنا پڑتا ہے۔

تاہم میں آزاد شاعری کا مخالف نہیں ہوں اور اس کا تجربہ ضرور کرنا چاہیئے، لیکن اس کو کامیاب بنانے کے لئے بڑی صلاحیت اور حد درجہ پاکیزگی ذوق کی ضرورت ہے کیونکہ وزن و ترنم اور ردیف و قافیہ کی دلکشی تو اس میں باقی نہ رہے گی اور اس کمی کو صرف حسن تخیل اور اندازِ بیان کی ندرت و لطافت ہی سے پورا کرنا ہوگا۔

---

غالباً یہ بات کم حضرات کو معلوم ہوگی کہ جاپان میں بھی آزاد شاعری اب سے بہت پہلے رائج ہو چکی تھی جسے ہیکو شاعری کہتے ہیں۔ اس میں بھی ردیف و قافیہ کی کوئی قید نہیں ہے لیکن تجزیۂ خیالات میں ابہام کی معنوی وسعت کو وہ کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ اس قسم کی نظمیں ان کے یہاں طویل بھی ہوتی ہیں اور مختصر بھی۔ لیکن زیادہ کامیاب وہی سمجھی جاتی ہیں جو باوجود مختصر ہونے کے وسیع جذبات اپنے اندر رکھتی ہوں مثلاً وہاں کی ایک شاعرہ اپنے کمسن بچہ کی موت کا مرثیہ لکھتی ہے اور صرف ایک مصرع پر اسے ختم کر دیتی ہے، لیکن یہ چند الفاظ کس قیامت کے ہیں اسے بھی سن لیجئے۔ کہتی ہے کہ " آج میرا بچہ تیتری کے تعاقب میں بہت دور نکل گیا " !

بہرحال اگر جدید شاعری ایسی ہی سادہ تخلیقات پیش کر سکے تو میں کیا ساری دنیا اسے سر آنکھوں پر جگہ دے گی۔ لیکن بقول غالب سوال یہی ہے کہ ؏

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک !

---

# جدید شاعری

## (استفسار و جواب)

پروفیسر احمد علی

سوال :- جدید شاعری سے آپ کیا مراد لیتے ہیں اور آپ کے خیال میں اس کا آغاز کب ہوا ؟

جواب :- قدیم اور جدید کا مسئلہ بہت پرانا ہے۔ دنیا کے نقادوں میں اس بات پر ہمیشہ بحث رہی ہے کہ قدیم کیا ہے اور جدید کیا اور نیز اس بات پر کہ ایک خاص عہد میں قدیم کب ختم ہوا اور جدید کب شروع ہوا۔

دراصل قدیم کا تعلق ایک گزرے ہوئے دور، اس کے اخلاقی، سماجی اور سیاسی نظریات اور اس کی روایات اور قدروں سے ہے۔ جدید اس جگہ شروع ہوتا ہے جہاں ایک دور کے خیالات، روایات اور قدریں، یعنی اس کا نظریۂ حیات فرسودہ ہو جاتا ہے اور ایک ابھرتے ہوئے دور پر اثر انداز ہونے سے قاصر ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں قدیم کا خاتمہ سنہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں کی حکومت قائم ہونے پر شروع ہوا جس کا ظہور ادب اور شاعری میں ماضی کی قدروں کو دہرانے کی کوشش سے ہوتا ہوا ماضی کا رونا رونے پر ختم ہو گیا۔ مثلاً ڈاکٹر نذیر احمد کی تصانیف اور حالی کی مسدس۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ جدید کا آغاز سر سید کی سیاسی اور تعلیمی تحریک سے شروع ہوا۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ ماضی کے شعراء میں غالب قدیم ماحول اور روایتوں کے باوجود جدید ہے اور اقبال جدید علوم اور خیالات و فلسفہ پر مہارت رکھنے کے باوجود قدیم شعراء کے زمرہ میں شریک ہے۔ لیکن غالباً جن معنوں میں آپ لفظ جدید ہماری شاعری کے لئے استعمال کر رہے ہیں اس سے آپ کی مراد وہ شاعری ہے جو مغرب کے زیر اثر وجود میں آئی۔ جیسے بے ربط یا آزاد نظم وغیرہ۔ اس قسم کی شاعری سنہ ۳۰ء اور سنہ ۴۰ء کے درمیان شروع ہوئی جب کہ ہمارے نوجوانوں نے یورپین شعراء کے زیر اثر مغربی طرزوں کو اپنانے کی کوشش کی۔

سوال :- یہ کہاں تک صحیح ہے کہ جدید شاعری غزل سے بغاوت کے نتیجہ میں ظاہر ہوئی ؟

جواب :- جدید شاعری دراصل ہمارے اپنے ماحول اور ماضی اور اس کی بدعنوانیوں اور فرسودہ خیال اور توہمات سے بے اطمینانی اور بغاوت کا نتیجہ ہے نہ کہ صرف غزل سے۔ لیکن چونکہ غزل قدیم اور جدید کے درمیانی شعراء کے ہاتھوں فرسودہ خیالات اور اُن تشبیہات اور استعاروں کا مخزن بن گئی تھی جو زمانۂ حال اور اس کی فضا سے بہت کم تعلق رکھتے تھے اس لئے اس سے پرہیز اور اختلاف برائے اختلاف جدید شاعری کا نمایاں حصہ بن گیا۔

سوال :- آپ کے خیال میں جدید شاعری اب تک کامیاب رہی ہے یا ناکام، اس کی کامیابی یا ناکامی کی آپ کے خیال میں کیا وجوہ ہیں ؟

جواب :- سنہ ۳۰ء اور سنہ ۴۰ء کے درمیان مغربی مصنفین کا اثر مشرق پر بہت گہرا پڑا۔ نہ صرف ہندوستان بلکہ برما، چین

جاپان ترکی، ایران اور مشرقِ وسطیٰ کے ممالک پر بھی یہ اثر انگلستان سے شروع ہونے والی NEW WRITING تحریک سے ظہور پذیر ہوا جس کی پشت پر انقلابی سیاسی خیالات تھے اور جن کا ذریعہ ادب میں ان انگریزی نوجوان شعراء اور مصنفین کی تصانیف تھیں جو NEW COUNTRY اور NEW WRITING میں شائع ہوئیں جو بالآخر NEW WRITING MOVEMENT کے نام سے منسوب ہوئیں۔ ان جدید خیالات کے علاوہ ہمارے نوجوانوں نے NEW WRITING تحریک کے شعراء اور ٹی ایس ایلیٹ اور پاؤنڈ وغیرہ کی طرزِ تحریر و شاعری کی نقل اور پیروی شروع کر دی اور اپنی زبان کے مغز (GENIUS) اور شاعری کے اوزان اور اسالیب کو بھی ترک کرنے لگے اور اختصار کو جو ہماری شاعری کی جان ہے الفاظ کے الٹ پھیر اور ان کی ربط و بے ربطی روانی پر بھینٹ چڑھا دیا۔ اس کے علاوہ انگریزی شعراء کے زیرِ اثر ان کی نئی نئی تشبیہیں اور استعارے جن کا دم اصل مغرب کی ذہنی معاشی اور روزمرہ کی زندگی سے تعلق تھا اردو میں استعمال کرنے لگے۔ چنانچہ پڑھنے والوں کو اکثر ایسا محسوس ہونے لگا کہ بات کہیں کی ہے اور کہہ کچھ اور رہے ہیں اور مطلب اور اثر کچھ بھی نہیں۔

سوال:۔ کیا آپ کے ذہن میں اس قسم کی شاعری کی کوئی مثال ہے ؟

جواب:۔ بیشتر شاعری اسی قسم کی ہے۔ مثلاً !

ڈرے ہوئے کالے ہونٹوں نے
ایک ہی بات کہی
میرا اتنا قصور تھا
وہ مٹی میں موجود تھا اور سورج تھا
جب سورج نے اسکو چھیڑا
چنبیلی میری جانب دوڑتی آئی
اس کے بعد میں اور میرا سایہ اور چنبیلی
تینوں آگ میں جلنے لگے

سوال:۔ تو آپ کے خیال میں ہماری شاعری میں نئے خیالات نہیں استعمال کئے جا سکتے ؟

جواب:۔ ضرور کئے جا سکتے ہیں اور اس سے بھی زیادہ جدید پیرایہ میں لیکن بے ربطی اور اپنی زبان اور شاعری کو نظر انداز کئے بغیر۔ غالب کا دیوان اس کی مثالوں سے بھرا پڑا ہے۔

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

میکدہ گر چشمِ مستِ ناز سے پاوے شکست
موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

سوال :۔ ن۔م راشد کے پاس آپ کے خیال میں FREE VERSE کی کامیاب مثالیں ہیں ؟

جواب :۔ کہیں کہیں جہاں انھوں نے قافیہ قائم رکھا ہے ترنم باقی رہا ہے اور وزن بھی لیکن جب وہ بے لاگ لکھتے ہیں تو اکثر باگ بھی چھوٹ جاتی ہے اور وزن اور ترنم تو درکنار نثر کے ٹکڑے نظم میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف سطور نظم کی نہیں بلکہ مختلف نظموں کی معلوم ہوتی ہیں مثلاً۔

نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزۂ سومنات نکلی
مگر ستم پیشہ غزنوی
اپنے حجلۂ خواب میں ہے خنداں
وہ سوچتا ہے
بھری جوانی سہاگ لوٹا تھا میں نے اس کا
مگر میرا ہاتھ
اس کی روح عظیم پر بڑھ نہیں سکا تھا
اور اب فرنگی یہ کہہ رہا ہے
کہ اس ہڈیوں کے ڈھانچے کو
جس کے مالک تمہیں ہو
ہم مل کے لذت خواب سے سجائیں ۔۔۔ وغیرہ وغیرہ

سوال :۔ موجودہ شاعری کی زبان اور الفاظ کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے۔

جواب :۔ شاعری چونکہ الفاظ کے ذریعہ کی جاتی ہے اس لئے اس صحیح اور بامعنی زبان اور ترنم خیز الفاظ کا درست استعمال لازمی ہے ہماری موجودہ جدید شاعری میں اس چیز کی کمی بہت نظر آتی ہے۔ اکثر جدید شعراء یا تو جان بوجھ کر یا شاعرانہ مزاج کی کمی کے باعث کرخت، کریہہ آواز، بیہودہ اور بے معنی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ غالباً وہ اس ذریعہ سے اپنی بغاوت کا ثبوت دینا چاہتے ہیں، یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہم چونکہ ماضی کے نہیں ہیں اس لئے گل و بلبل کا افسانہ نہیں یاد کرتے اور قلقل و مینا کو توڑ کر پھینک چکے اور چونکہ یورپ کی زد میں آ گئے ہیں اس لئے کیوپڈ پر اعتقاد رکھتے ہیں۔ اور لیلیٰ و مجنوں اور شیریں اور فرہاد کے عشق کو بے سود اور بے معنی تصور کرتے ہیں۔ یہ سب درست ہے لیکن انہیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ شعر شاعری کا دامن چھوڑ کر بے معنی ہو جاتا ہے۔ الفاظ کے صحیح اور شاعرانہ تصور اور استعمال کو ترک کرنے سے بیشتر موجودہ جدید شعراء کے اشعار میں اثر باقی نہیں رہا اور اکثر و بیشتر بیہودگی کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ چونکہ شاعری انسان کے بہترین احساسات اور جذبات کا نچوڑ ہوتی ہے اس لئے اس کو موثر طریقہ سے پیش کرنے کے لئے الفاظ بھی عمدہ اور نفیس ہونے چاہئیں۔ اور جذبات اور حسیات کی موسیقی کو الفاظ کی موسیقی کے

ذریعہ دوسروں تک پہونچانا چاہیئے۔

سوال:۔ ہمارے جدید شاعروں کے پاس امیجری اور سمبلز کا استعمال کس قسم کا ہے؟

جواب:۔ ہمارے ہاں آج کل ایک قسم کا ذہنی انتشار ہے۔ مغرب کی زبان، خیالات، تصانیف اور رسالوں کی کثرت کی وجہ سے ہم آدھے مغرب اور آدھے مشرق میں رہتے ہیں جو پڑھتے ہیں وہ ہضم نہیں کرتے اور غیر ہضم صورت ہی میں ان چیزوں کو استعمال کرنے لگتے ہیں۔ چنانچہ ہماری نجی زندگی اور دیسی ماحول اور مغربی حالات اور IMAGES اور SYMBOLS جو ہم تک کتابوں، رسالوں، سینما وغیرہ وغیرہ کے ذریعہ پہونچتے ہیں، کسی طرح خلط ملط یا تحلیل ہو کر ظاہر نہیں ہوتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تشبیہات اور استعارے اور اشارات میں رابطہ نہ ہونے کے سبب بے تکا پن نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً حامد مدنی کی نظم "آپریشن تھیٹر" جو ۱/ فرس ٹروجن وغیرہ۔

سوال:۔ جدید شعراء کا آپ کے خیال میں کیا CONTRIBUTION ہے۔

جواب:۔ ابھی تو یہ شاعر لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ سوال کہ انھوں نے ہمارے ادب کو کس قدر مالا مال کیا اسی وقت اٹھ سکتا ہے جب یہ اپنا کام پورا کر چکیں اور ان کا ماضی اور حال کے دیگر شعراء کے ساتھ موازنہ کیا جائے اور ان کی شاعری کا صحیح معنوں میں جائزہ لیا جائے۔ مجاز کے بارے میں ہم کچھ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے ہماری شاعری میں کیا کیا نئے رجحانات کامیابی سے پیدا کئے لیکن مجاز آپ کے معنوں میں جدید شاعر نہیں تھا۔ جدید شعراء کے بارے میں ابھی یہ کہنے کا وقت نہیں آیا ہے سوائے ایک آدھ کے مثلاً فیض، لیکن فیض بھی آپ کے معنوں میں کلیتہً جدید شاعر نہیں ہے۔

سوال:۔ مستقبل میں جدید شاعری کے امکانات کا جائزہ لیجئے۔

جواب:۔ اس سوال کا جواب بھی اوپر کے سوال کی طرح قبل از وقت ہوگا۔ جب تک کہ ایک شاعری یا ادب یا سوسائٹی پوری طرح پروان نہ چڑھ جائے، جب تک کہ اس میں پختگی اور گہرائی نہ آجائے، جب تک کہ اس میں زندہ رہنے کی صلاحیتیں نہ پیدا ہوجائیں اس وقت تک اس کے صحیح امکانات کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ شاعری اور ادب کا سوسائٹی سے گہرا تعلق ہے۔

سوسائٹی کے ساتھ ساتھ ادب اور شاعری میں بھی تبدیلیاں لازمی ہیں اور ایک دور کے فنون لطیفہ میں بھی زندگی میں ٹھہراؤ آنے پر ہی ٹھہراؤ آتا ہے۔ ابھی ہم ایک قومی بحران اور غیر ملکی اثرات کے ہیجان میں مبتلا ہیں۔ اور ہماری جدید شاعری میں اسی تلاطم کا عکس نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دور گزر جائے گا۔ اور ہم اور ہماری شاعری اپنے فلاتی اور وقتی مسائل سے نکل کر انسانیت کے مستقل اور ہمیشہ زندہ رہنے والے جذبات وحسیات اور خواہشات کو محسوس کر سکیں گے۔ اور ہمارا ادب ہماری زندگی کا آئینہ بنے گا۔ اس وقت ہم کہہ سکیں گے کہ ہماری شاعری نے ہم کو اور ہمارے ادب کو کس قدر مالا مال کیا ہے۔ اس وقت سے پہلے اس سوال کا جواب درست نہ ہوگا۔

# جدید شاعری کا ترقی پسند دور

## (سنہ ۱۹۳۶ء سے قیام پاکستان تک)

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

اگر آپ اپنی پرانی تاریخ کا جائزہ لیں تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ پچھلے ۵۰ سال کا زمانہ ذہنی، معاشرتی، مذہبی اور اقتصادی اعتبار سے بڑا پر آشوب گزرا ہے۔ پرانی قدروں کے ایوان میں زلزلے کے سے جھٹکے محسوس ہوئے ہیں، نئے تصورات کی بنیادوں پر زندگی کی نئی تعمیر شروع کی گئی ہے اور اگرچہ آنے والی صبح کے آثار ابھی دھندلکے میں ہیں لیکن یہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ تاریک رات کا بڑا حصہ گزر چکا ہے اور انقلاب کی جس درخشاں صبح سے ہماری امیدیں وابستہ ہیں ادب بھی اس کا ایک پہلو ہے۔

یہ سن کر آپ کو غالباً بالکل تعجب نہ ہوگا کہ ہمارے ملک کے علاوہ اور ملکوں کا ادب بھی تجربہ اور انقلاب کی آزمایش سے گزر چکا ہے اور گزر رہا ہے۔ یہاں میں مختصر طور پر اُن تجربوں کا ذکر کروں گا جو انگریزی شعر و ادب میں کیے گئے اور جن سے شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمارے نوجوان شعراء متاثر ہوئے ہیں، اس طور پر آپ کے سامنے وہ پس منظر آ جائے گا جس میں ہمیں اُردو کی موجودہ ترقی پسند شاعری کو دیکھنا ہے۔

ابتدائی وکٹوریائی عہد کے شعراء کے کلام کا ایک نمایاں عنصر اُن کی رجائیت تھی اور اس عہد کے آخری شعراء بالخصوص جیمس تامسن، تامس ہارڈی اور ہاؤس مین تھے۔ تامسن زندگی کے آلام اور مصائب کو محسوس کرکے بغاوت پر آمادہ ہو جاتا ہے، ہارڈی انسان کی مصیبتوں پر غور کرتے کرتے اُس کے خالق پر بھی سوچنے لگتا ہے اور اس نتیجہ پر پہونچتا ہے کہ انسان کا احساس اُس کے حق میں مصیبت ہے کیونکہ یہی اُس کے مصائب کا سرچشمہ ہے۔ ہاؤس مین کا انداز اُس سے مختلف ہے وہ قانون الٰہی یا انسان کے ساختہ قوانین پر بحث نہیں کرتا بلکہ زندگی سے گھبرا کر اور مایوس ہو کر دیہاتی سکون میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔

اس زوال آمادہ دبستان کے اثرات دوسری صورتوں میں بھی نمودار ہوئے یعنی اخلاق، مذہب اور آرٹ کی مستقل قدریں اپنا اقتدار کھو بیٹھیں، چنانچہ وائلڈ اور اُس کے ساتھیوں نے سوئن برن کی مثالوں کو سامنے رکھ کر عجیب عجیب ارواح اور اعمالِ خبیثہ کا مطالعہ کیا۔

یہی زمانہ ہنلے نے پایا۔ اُس نے شاعری میں انقلاب کی ضرورت کو محسوس کیا، اور اس نتیجہ پر پہونچا کہ ہمارے ماحول میں معمولی معمولی چیزیں ایسے نقوش پیدا کر سکتی ہیں جو شاعری کا موضوع بن سکیں، اُس نے غیر مقفیٰ نظمیں لکھیں اور چند نئے پیمانے رائج کیے۔

گبسن نے مزدوروں کے طبقہ کو موضوع شاعری بنایا، اور کانوں، کارخانوں اور جہازوں میں کام کرنے والے ادنیٰ مزدوروں کی عورتوں کو اپنی شاعری میں نمایاں کیا۔ اُس نے ان کی بڑی دلخراش حالتیں بیان کیں۔ بے سروسامانی میں بچوں کا پیدا ہونا، بیماریاں، موت، اِن نظموں میں اُس کا خاص موضوع ہیں۔ رابرٹ بروک معمولی مناظر سے شدید احساس پیدا کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ شاعری میں جماعتی شعور ضرور پیدا ہو۔

تکنیک کے اعتبار سے جس دور کی شاعری کا میں اس وقت ذکر کر رہا ہوں بہت اہم ہے۔ نظم کی پُرانی بندشوں کو توڑ کر یہ کوشش کی گئی کہ نظم روانی اور بیان میں عام گفتگو سے زیادہ قریب آجائے۔

اس کے بعد کے شاعر اپنے خاص رجحانات کی بنا پر ( Imagist ) کہلاتے ہیں۔ ان کے چار اُصول تھے:۔

(۱) موضوع کا براہ راست بیان (۲) مختصر الفاظ (۳) خاص تصورات سے مدد لینا (۴) فطری وزن۔ اسی زمانہ میں انگریزی شاعری نے جاپانی اور چینی شاعری سے بھی بعض چیزیں اخذ کیں اور آزاد نظم عام طور پر رائج ہو گئی، اس تحریک سے متاثر ہونے والوں میں ہیوم بھی تھا، اُس کا بھی یہی خیال تھا کہ عصر حاضر کی زندگی نے انسان اور فطرت کی ہم آہنگی کو بالکل برباد کر دیا ہے، یہ بھی تشبیہ اور استعارہ سے کام لیتا ہے لیکن ہر موقع پر اس کا بیان صاف رہتا ہے۔ قوافی کے اُصولوں کی سختی کو اُنہوں نے ترک کرنا چاہا لیکن قبل اس کے کہ یہ تحریک عام طور پر اپنی خوبیوں کو ظاہر کر سکے کچھ نو مشق شاعروں نے اسے اختیار کر لیا اور اسے نیم پختہ اور بے ربط خیالات کے اظہار کا ایک آسان ذریعہ سمجھ کر استعمال کرنے لگے، اگر آپ موجودہ اُردو ترقی پسند شاعری پر نظر ڈالیں تو بالکل یہی کیفیت نظر آئے گی، بعض شعراء نے آزاد نظم کو اُصولی طور پر اختیار کیا ہے لیکن اکثر لوگوں نے جن میں پابند شعر کہنے کی صلاحیت موجود نہیں تھی جن کے خیالات خام اور جذبات غیر مربوط تھے اسے محض آسان سمجھ کر اختیار کر لیا ہے۔

آلڈنگٹن بھی اسی عہد کا ایک مشہور شاعر ہے وہ بھی حالات کا جائزہ لیکر انسانیت اور خود اپنے آپ سے متنفر ہو جاتا ہے۔ آگے چل کر آپ دیکھیں گے کہ ن۔م۔ راشد اور چند دوسرے ترقی پسند اُردو شعراء کا بھی یہی انجام ہوا ہے۔

یہ شاعر اپنے تجربے کر رہے تھے کہ جنگ کا آغاز ہو گیا اور اس کا اثر شاعری پر بھی پڑا، جنگ کی وجہ سے سوسائٹی کی قدریں بدل گئیں اور سوسائٹی کی ضروریات کا احساس اور شدید ہو گیا، نئے اور پُرانے اُصولوں میں تصادم ہوا اور ایک تذبذب کی کیفیت پیدا ہو گئی، امن اور استقلال قائم کرنے کی کوشش ایک فطری امر تھا، اس کی بھی دو صورتیں ہو سکتی تھیں، یا تو عہد ماضی میں پناہ لی جائے اور پُرانی تہذیب قدیم معاشرت اور آبائی تصورات دوبارہ رائج کیے جائیں یا ایک نئی دنیا بنالی جائے۔ انگریزی شاعری میں دونوں کے نمونے ملتے ہیں۔

ان حالات میں ایک اور جماعت شعراء کی آگے بڑھی۔ یہ سب لوگ شہر سے نفرت کرتے ہیں لیکن بعض متقدمین کی طرح فطرت کے دامن میں بھی انہیں پناہ نہیں ملتی، اس لئے وہ آخر کار خود زندگی کے خلاف بغاوت پر آمادہ ہو جاتے ہیں، جنگ نے تقریباً ایسا ہی اثر موجودہ اُردو شعراء پر کیا ہے۔ زندگی سے نفرت، فرار اور آخر خودکشی، انھیں رجحانات کے آئینہ دار ہیں۔ یہ شعراء اس حقیقی دنیا سے فرار اختیار کر کے اپنے خیالات کی ایک شاعرانہ دنیا الگ بناتے ہیں اسی لئے اُن کے کلام میں مبہم تلمیحات اور ناتمام کہانیاں بہت ہیں۔ آگے چل کر آپ دیکھیں گے کہ ہماری موجودہ اُردو شاعری بھی بڑی حد تک اسی دور سے گزر رہی ہے جس طرح مس سٹول کی شاعری میں "موت" کی ہیبت جاری وساری ہے اور ہر ہر قدم پر زندگی کے عبث ہونے کا احساس شدید نظر آتا ہے اسی طرح ہمارے شاعر زندگی کو وبال جان سمجھنے لگے ہیں اور جس طرح یہ انگریزی شعراء میں پہلی مرتبہ نظم کو جدید موسیقی سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتی ہیں اسی طرح ہمارے یہاں بھی موجودہ دَور میں گیتوں کا عام رواج

اسی قسم کی تحریک کہا جا سکتا ہے۔

آخر میں، میں صرف تین انگریز شاعروں کا اور ذکر کروں گا جن میں سے کم از کم ایک نے ہمارے چند ترقی پسند شعراء کو متاثر کیا ہے میرا مطلب ہربرٹ ریڈ، لارنس اور آلیٹ سے ہے، ہربرٹ ریڈ جنگ سے متاثر ہے۔ دنیا سے بیزار ہے، محبت پر بھی اسے اعتبار نہیں کیونکہ اس کے نزدیک اکثر محبت کا انجام نفرت پر ہوتا ہے، اسی لئے وہ ایک اپنی دنیا بناتا ہے جو خوابوں کی دنیا کہی جا سکتی ہے۔ ہمارے شاعروں کا بھی یہی محبوب مشغلہ ہے، لارنس کی تین خصوصیات قابل لحاظ ہیں:- (۱) اشاریت و ابہام (۲) جنسیات (۳) موجودہ نظام سے بیزاری اور اس کی اصلاح یا یہ ممکن نہ ہو تو ایک نئے نظام کی تعمیر۔ اس نظام میں وہ بالعموم مرد عورت اور اس کے جنسی تعلقات کا ذکر کرتا ہے۔ پہلے لارنس نے پابند نظمیں لکھیں بعد میں آزاد نظمیں کہنے لگا۔ اس کے تصورات اسے 'خودکشی' تک پہونچاتے ہیں۔ اردو شعراء میں جنسیت اور ابہام اسی طرح ہے جس طرح لارنس کے یہاں ملتا ہے۔ لارنس کی بعض چیزیں جو زیادہ قابل اعتراض تھیں سرکاری حکم سے ممنوع قرار دی گئیں اور ان کی اشاعت قانوناً بند ہے۔ اردو شاعروں میں راشد کے یہاں کچھ کچھ اس کی جھلک ملتی ہے لیکن لارنس کی عظمت ابھی راشد کو حاصل نہیں۔ اس تمہید کے بعد مقالہ کے اصل موضوع یعنی ترقی پسند شاعری پر آتا ہوں۔

ادب برائے ادب ہو یا ادب برائے زندگی، غالباً یہ ماننے میں کسی کو تامل نہ ہوگا کہ ہر صورت میں ادب، حیات سے متعلق بلکہ اس کا ترجمان ہے۔ ادب کا وہ دور قدیم جو ادب برائے ادب کا جمالیاتی دور کہا جاتا ہے اس میں بھی اس عہد کی تہذیب، اس کی معاشرت کی دھڑکنیں اور زندگی کی قدریں صاف موجود ہیں، مثال کے لئے صرف میر کے کلام کو دیکھئے اور اب جبکہ ادب برائے زندگی کا تصور ایک تحریک سے گزر کر اصول بن چکا ہے، اب بھی ادب ہماری پرآشوب حیات، ہمارے پیچیدہ احساسات اور تفکرات کا مجموعہ ہے، زندگی ہمیشہ زندگی رہی ہر صرف اس کی قدریں بدلتی رہی ہیں۔ اسی طرح ادب کے بھی موضوعات اور سانچے ہیں، زندگی کی طرح ادب بھی جاندار اور ارتقاپذیری سے پیدا ہوتا ہے ماحول سے متاثر ہوتا ہے۔ بڑھتا ہے اور حالات سازگار نہ ہوں تو مر بھی سکتا ہے۔ اپنی زندگی کی ہر منزل میں اس کی وضع قطع تراش خراش علحدہ ہوتی ہے۔ یہی ادب کی ترقی ہے۔

پچھلی جنگِ عظیم ہم میں سے اکثر کی زندگی کا ایک اہم واقعہ ہے، لیکن جنہیں بطور واقعہ یاد نہیں اس کے اثرات جو کم و بیش اس دوسری عالمگیر جنگ کے آغاز تک باقی تھے انہوں نے بھی ضرور محسوس کیے ہیں، اگرچہ اس عہد کے ادب کے نمونے اب ہمارے یہاں سال خوردہ کہلاتے ہیں تاہم چکبست کا کلام ابھی تک زندہ ہے۔ اس کی شاعری اس اعتبار سے ادب کی اس زندگی کی پہلی آواز ہے جو ۱۹۱۴ء کے بعد شروع ہوتی ہے۔ چکبست کا ذکر کرنے سے پہلے اس کے پس منظر کو دیکھنا بھی ضروری ہے کیونکہ جدید شاعری کی تعمیر قدیم بنیادوں ہی پر ہو سکتی ہے۔ دراصل حالی سے ہی اردو شاعری کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے اور حالی کی شاعری اس دور میں عبوری ادب کا ایک اچھا نمونہ ہے، ایک طرف ان کے دل کی رام کہانی ہے جو وہ اس وقت تک سناتے رہے جب تک ان کا دل زندہ رہا۔ دوسری طرف وہ شاعری ہے جس میں زندگی کا احساس ایک کروٹ لیتا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن حالی چونکہ خود پہلے دور کی پیداوار تھے اور ذہنی تصورات و محسوسات کے ساتھ شعری پیمانے بھی انہیں وہی پسند تھے جو وہ بچپن سے دیکھتے چلے آئے تھے اس لئے وہ اس نئے ادب کے دور کی صرف ایک ہلکی سی جھلک دکھا سکے، یہ ان کی ناکامی ہے یا کامیابی اس کا فیصلہ کرنا آج بہت مشکل ہے۔ ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ اس وقت حالی نے جو کیا اس سے زیادہ کرنا کسی اور کے بس کی بات نہ تھی، حالی میں کتنی ہی خامیاں کیوں نہ ہوں یہ ماننا ہی پڑتا ہے کہ ان لوگوں میں رہ کر جو عمر گشتہ خمار رسوم و قیود تھے انہوں نے بڑی جرأت سے کام لیا اور ان پابندیوں کو توڑنے کا پہلا اعلان کیا، اس وقت تک ہماری شاعری کا فن تکنیک جیسا دقیق اور اصولی بن چکا تھا اس کا اعادہ ضروری نہیں، وزن۔ ردیف۔ قافیہ، ایسے پیمانے تھے جن کے سوا اور پیمانوں میں شراب سخن چھلکائی نہیں جا سکتی تھی۔ مقدمہ شعر و شاعری میں جس دن حالی نے یہ اعلان

کیا کہ وزن شعر کے لئے کوئی ضروری شرط نہیں اور قافیہ بھی اگرچہ شعر کے حسن میں اضافہ کر دیتا ہے اس کے لوازم میں نہیں بلکہ اچھے شعر میں صرف سادگی اصلیت اور جوش کا ہونا کافی ہے، اس دن گویا قدیم شاعری کے قصر کو جس میں اُردو شعراء کی تین سو سالہ تعمیری کوششیں شامل تھیں تخریب کے زلزلے کا پہلا جھٹکا محسوس ہوا جس سے اُس میں بعض شگاف پیدا ہو گئے اور انھیں شگافوں میں سے مستقبل کی شاعری کا نور چھن چھن کر آنے لگا، لیکن پوری عمارت کو گرانے کے لئے اور زلزلوں کی ضرورت تھی اور نئی عمارت کی تعمیر ابھی نئے معماروں کے انتظار میں تھی۔ ان نئے معماروں میں معمار اعظم اقبال تھا۔

اقبال کے مفکرانہ نظریے اور ان کی اسلامی شاعری میں لوگوں کو اُن کے اہم ترین کارنامے نظر آتے ہیں لیکن ادب کی تاریخ میں ان کی بڑی اہمیت یہ ہے کہ وہ صحیح معنوں میں انقلابی اور ترقی پسند تھے۔ بیداریٔ جمہور کی خاطر وہ ہر نقشِ کہن مٹانے کو تیار تھے۔ اُن سے پہلے شاعری نفیِ حیات اور ہزیمت خوردہ ذہنیت کی شاعری تھی، اُنہوں نے اثباتِ حیات اور رجائیت کی شاعری کا آغاز کیا، اُن سے پہلے شعر و ادب میں فرشتے اور سلاطین ہی تھے اُنہوں نے شیطان اور مزدور کو بھی ایوانِ شاعری میں داخل ہونے کی اجازت دی اور ان سب باتوں میں وہ کسی کے مقلد نہ تھے نہ اُن کے جذبات ہنگامی تھے، اسی لئے اُن کے کلام میں گہرائی اور ابدیت ہے، لیکن اقبال اس انقلاب کے صرف نقیب تھے جو آگے آنے والا تھا، ان کی ترقی پسندی اُن کے موضوعات اور تصورات تک محدود رہے، وہ خود اپنی شاعری میں مروجہ اور رسکہ بند اصناف سے آزادی حاصل نہ کر سکے، یہ آزادی اُن کے لئے دشوار بھی تھی، شاعری کی ابتدا کی تو داغ کے شاگرد ہوئے جو غزل کے بادشاہ تھے۔ غزل اصنافِ سخن میں قاعدوں اور اُصولوں کی پابندی کی ایک انتہائی شکل ہے، اقبال نے مدتوں اسی پیمانے میں مشق کی، آخر میں غزلیں کم ہو گئیں ان کی جگہ مکمل اور مسلسل نظمیں زیادہ آ گئیں لیکن قافیہ اور وزن کی احتیاط جو قدامت سے ورثہ میں ملی تھی قائم رہی۔

ٹکنیک کے لحاظ سے پہلے ترقی پسندوں میں عبدالحلیم شرر اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام زیادہ مشہور ہیں ان دونوں نے اُردو میں پہلی مرتبہ غیر مقفیٰ نظم لکھنے کی کوشش کی اور چند نمونے پیش کئے۔ لیکن ان دونوں میں اتنی صلاحیت نہ تھی کہ وہ اسے ایک تحریک بنا سکیں، اُنہوں نے ایک تجربہ کیا اور بس، یہ تجربہ ایک تحریک تو کیا ایک ہیجان بھی نہ بن سکا۔ کیونکہ شرر اور اسمٰعیل سے لیکر عرصہ تک لوگوں کے خیالات آنے والے دور کے لئے تیار ہوتے گئے۔ چنانچہ مولانا شبلی بھی جو پرانی وضع کے بزرگ تھے اور خود اپنی شاعری میں متقدمین کی تقلید کرتے تھے اس سے نہ بچ سکے۔ اُنہوں نے شعر العجم میں جہاں شاعری کی ماہیت سے بحث کی ہے وہاں انہیں خیالات کا اعادہ کیا ہے جو حالی کے یہاں ملتے ہیں یعنی وزن اور قافیہ کو شعر کی ضروری شرط قرار نہیں دیا ہے، اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سب ترقی پسندی کے آثار ہیں لیکن عملاً ترقی پسند شاعری اس کے بہت بعد شروع ہوئی۔ عظمت اللہ خاں مرحوم بھی نئی شاعری کے نقیب تھے اُنہوں نے اُردو عروض کو ہندی پنگل سے قریب تر کرنے کی سعی کی گیت لکھے اور بعض نئے شعری پیمانے ان میں رائج کیے۔ اُن کی تصنیف میں سُریلے بول اسی نئی تحریک کی ایک آواز ہے۔

ترقی پسند شاعری کا ذکر آتے ہی ہمارا ذہن اس تحریک کی طرف منتقل ہوتا ہے جو ۱۹۳۶ء میں چند نوجوانوں نے ترقی پسند ادب کے نام سے شروع کی تھی، اس تحریک کا پہلا ادبی اعلان وہ مشہور بدنام مجموعہ ہے جو "انگارے" کے نام سے موسوم تھا، اس تحریک میں پہلے پہلے سجاد ظہیر، احمد علی ڈاکٹر رشید جہاں وغیرہ کے نام نمایاں رہے، احمد علی کا مجموعہ "شعلے" بھی اسی سلسلہ کی ایک اور کڑی ہے، انگارے کا جو حشر ہوا وہ آپ کو معلوم ہے، پرانی چال کے ایک صاحب نے اس کا جواب لکھا۔ رجعت پسندوں نے بڑی لے دے کی اور آخر کار کتاب سرکار نے ضبط کر لی۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۳ء تک اس تحریک نے اپنی عمر کے سات سال گزارے لیکن اس میں زیادہ تر نام اُن لوگوں کے ہیں جن کی ادبی زندگی ۱۹۳۶ء سے پہلے شروع ہو چکی تھی ۱۹۳۶ء میں یہ ہوا کہ وہ لوگ جو منتشر طور پر علٰحدہ علٰحدہ تجربے کر رہے تھے انہیں ایک زاویہ اور ایک پلیٹ فارم مل گیا، لیکن اس کے باوجود جو مدت ترقی پسند ادب کے تجربے کو گزری ہے بہت کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود ترقی پسند

مصنفین اپنے اس دَور کو بحران کا دَور کہتے ہیں اور وہ خود نہیں جانتے کہ ان کا مستقبل کیا ہوگا۔ تاہم پچھلے چند سالوں کے نظم و نثر کے مجموعوں کا مطالعہ کیا جائے تو موضوعات اور ان کے اظہار کے بعض اسالیب خاص رجحانات کی صورت میں نظر آتے ہیں، جو میرے خیال میں ترقی پسندی کے عام رجحانات ہیں۔

ان عام رجحانات کا جائزہ لینے کے لئے دو چیزیں سامنے رکھنا کافی ہیں۔ ادبی رسالے اور نظموں کے مجموعے، رسالوں میں ادبی دنیا (لاہور) ادبِ لطیف (لاہور) ساقی (دہلی) ہمایوں (لاہور) بیشتر اور نگار (لکھنؤ) جامعہ (دہلی) کمتر ترقی پسند شاعری کی اشاعت کے ذمہ دار ہیں۔ کلام کے مجموعوں میں جوش کے کئی مجموعے ہیں۔ احسان دانش کے چار مجموعے شایع ہو چکے ہیں۔ ن۔م راشد کا ماورا، فیض احمد فیض کا نقش فریادی، مجاز کا آہنگ، احمد ندیم قاسمی کی دھڑکنیں، جاں نثار اختر کی سلاسل، اختر الایمان کا گرداب، میراجی کے گیت، ان رجحانات کے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہیں۔ دو مجموعے ایسے ہیں جن میں بہترین ترقی پسند شاعری کے منتخبات ہیں۔ حلقہ ارباب ذوق لاہور کا شایع کردہ مجموعہ ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں، مکتبۂ اُردو لاہور کا شایع کردہ مجموعہ ۱۹۴۲ء کی منتخب نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔

۱۹۴۱ء اور ۱۹۴۲ء کے منتخبات پر نظر ڈالنے سے ہم خاص رجحانات محسوس ہوتے ہیں۔ نظموں کا بڑا حصہ رومانی یا شاعرانہ ہے، جہاں شاعر زندگی سے فرار اختیار کرکے رومان میں پناہ لیتا ہے، دوسرا حصہ سیاسی اور انقلابی ہے جس میں ذہنی۔ سیاسی۔ معاشرتی اور اقتصادی نظام کو درہم برہم کرنے کے جذبات اشتراکی تصوّرات کے پس منظر میں ملتے ہیں۔ تیسرا رنگ فاحشانہ نظموں کا ہے جن میں سے اکثر میں فحاشی مقصود بالذات ہے اور چند میں عریانی سے کچھ اور مقصد ہے۔ چوتھا رجحان اشاریت یا ابہام کا ہے یعنی ایسے تصورات، اشاروں کنایوں کی شاعری جس میں شاعر کی دنیا اس دنیا سے بہت دور ہے اور اس کی زبان ایک اجنبی زبان معلوم ہوتی ہے، کہیں کہیں ایک آدھ نظم ایسی بھی ملتی ہے جس میں فکر کی گہرائی ہے لیکن یہ اس تحریک کے خاص رجحانات میں نہیں آتی کیونکہ اس کے نمونے نایاب ہیں۔

ان رجحانات کے مطالعہ کے لئے آپ پہلی قسم یعنی رومانی نظموں میں رات کی بات (مختار صدیقی) نفسیات (عظیم قریشی) تو اگر واپس نہ آئی (جوش) جواب تغافل (عدم) برات (مقبول حسین) ننھا قاصد (اختر شیرانی) دسہرا اشنان، شاد عارفی، سینہ کی موت (سعید احمد اعجاز) رقص (یوسف ظفر) ۱۹۴۱ء کی نظموں میں دیکھ سکتے ہیں۔ ۱۹۴۲ء کی نظموں میں اس قسم کی نظمیں "میں کون ہوں" (ظفر پرویز) نومیدی جاوید (راجہ مہدی علی خاں) سعی خام (سعید احمد اعجاز) مہمان (مجاز) تصور کے دھندلکے میں (احتشام) بیزار نگاہیں (جذبی) گلاب (حفیظ جالندھری) آخری سجدہ (احمد ندیم شوق) ولولے (یوسف ظفر) یہ کیا (مقبول حسین احمد پوری) طوائف (جذبی) تفاوت راہ (اعجاز بٹالوی) ساقی (مجید امجد) ایک عورت (سلام مچھلی شہری) کی دیکھ سکتے ہیں۔

دوسرے رجحان یعنی سیاسی انقلابی یا اشتراکی تحریک کی ترجمانی ان نظموں میں ملتی ہے ۱۹۴۱ء میں (۱) انتباہ (فیض احمد فیض) (۲) تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے (مطلبی)۔ (۳) نقش پا (اختر الایمان)۔

۱۹۴۲ء میں (۱) اندھیر نگری (شاد عارفی) (۲) دوراہا (ڈاکٹر تاثیر) سیاسی لیڈر کے نام (فیض احمد فیض)

ابہامی رجحان دونوں سالوں میں ایک دو شاعروں کو چھوڑ کر سب کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے نمونے راشد کی خودکشی، زنجیر۔ میراجی کی رخصت، اور دھوبی کا گھاٹ، راجہ مہدی علیخاں کی "جنت کی سیر" مخدوم محی الدین کی "اندھیرا" سلام مچھلی شہری کی "اندیشہ" اور "سات رنگ" میں ملتے ہیں۔

فاحشانہ رنگ میں مخمور جالندھری کی دو نظمیں "انوکھا بیوپاری" اور "تالاب" راشد کی نظم "انتقام" شریف کنجاہی کی نظم "پسپائی"، سلام مچھلی شہری کی "ڈرائنگ روم" دیکھنے سے اس تحریک کا یہ پہلو نمایاں ہوجاتا ہے، ترقی پسند شعراء میں جوش کا نام سب سے پہلے آتا ہے

اُن کے کلام کا ابتدائی حصّہ اگرچہ اپنی صورت کے اعتبار سے نظم کے پُرانے اور مسلمہ اُصولوں کی پابندی میں نظر آتا ہے، لیکن شروع سے ان کی توجہ غزل سے زیادہ نظم پر رہی۔ نظم کے موضوعات میں اُن کے ہاں بڑا تنوع ہے۔

مناظر فطرت سے وابستگی کا اظہار، رومان اور انقلاب اُن کی نظموں کے تین اہم عناصر ہیں۔ انقلاب کے پہلے نقیبوں میں جوشؔ بھی ہیں، اُن کے یہاں یہ انقلاب سیاسی، ذہنی، اقتصادی اور مذہبی بیک وقت ہے لیکن اُن کے ہاں اس کی شدت رفتہ رفتہ ہی آئی ہے، اور اب اُن کے یہاں ایک کہنہ مشق اُستاد کی پختگی اور توازن نمایاں ہے، ایک چیز جو جوشؔ کو ترقی پسند شاعروں میں بڑا مرتبہ دلاتی ہے ان کی "شعریت" ہے۔ اگر رومان اور شعریت جوشؔ کی شاعری کے ترکیبی عناصر نہ ہوتے تو شاید ان کا ذکر اس سلسلہ میں سب سے پہلے نہ آتا، اُن کے یہاں ابہام یا اشاریت جو اکثر ترقی پسند اپنا طرۂ امتیاز بنائے ہوئے ہیں بالکل نہیں، عریانی بھی جوشؔ کے یہاں مقصود بالذات نہیں، البتہ مذہب اور اُس کے متعلقات میں جوشؔ نے ایک رندِ لااُبالی کی بیباکی اور جسارت کا اظہار کیا ہے۔

اللہ تعالیٰ سے شوخی اقبالؔ کے یہاں بھی ملتی ہے لیکن اُس سے اقبالؔ کا مقصد انسان کی برتری اور اُس کی خودی کی عظمت کا احساس ہے۔ جوشؔ کے یہاں تضحیک اور استہزاء ہے، لیکن جوشؔ کی ابتدائی شاعری میں یہ عناصر نہیں ملتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے موجودہ ماحول اور اُنکے متوسلین نے اس بارے میں انہیں زیادہ متاثر کیا ہے، جوشؔ یوں بھی اپنی عمر کی اس منزل پر پہونچ گئے ہیں جہاں قوت ارادی ضعیف ہو جاتی ہے، کیا تعجب ہے کہ جوشؔ کا یہ رنگ بھی اسی کمزوری کی علامت ہو، جوشؔ کی شاعری انقلابی ہونے کے باوجود شعر و ادب میں متقدمین کی عظمت کی قائل ہے۔ اگر نوجوان ترقی پسند اس پیر مغاں سے قدامت کی عظمت بھی سیکھ لیں تو ان کی بہت سی خامیاں دور ہو جائیں۔

پنجاب کے رسالوں اور شاعروں کا ذکر آنے سے آپ نے محسوس کر لیا ہوگا کہ ترقی پسند شاعری میں زندہ دلان پنجاب کا بڑا حصّہ ہے۔ پنجاب میں جو نام اس سلسلہ میں سب سے پہلے ملتے ہیں وہ تاثیرؔ اور عابد علی کے ہیں۔ تاثیرؔ پہلے غزلیں کہتے تھے، پھر گیت کہنے لگے، گیتوں میں محبت کے راگ کے ساتھ روٹی اور بھوک کے مسائل بھی آنے لگے، دہقان کا مستقبل، مزدور کا گیت، اسی سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔ محبت کے گیتوں میں "تم بھی پیت کرو تو جانو، اور رومان بھی جاؤ جانے بھی دو" اچھے رومانی گیت ہیں، لیکن شاعری کی ٹکنیک میں تاثیرؔ نے اُس وقت کوئی خاص اضافہ نہیں کیا، اور غالباً ۳۰ء یا ۳۲ء تک نظم غیر مقفیٰ اور آزاد نظم کا رواج عام نہ ہو سکا، کارواں کے سالناموں میں پہلی مرتبہ اس قسم کے بعض تجربے پھر نظر آئے۔

بعض اور نوجوان ترقی پسند شاعروں کا ذکر کرنے سے پہلے میں احسانؔ دانش کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں، اشتراکی شاعری ترقی پسند شاعری کا سب سے نمایاں پہلو ہے۔ احسانؔ بھی بڑی حد تک اشتراکی شاعر ہے، لیکن اس کی اشتراکیت "ڈرائنگ روم" کی اشتراکیت نہیں، اور نہ زمانے کے فیشن یا ترقی پسندی کے نشان کے طور پر ہے، وہ ایک مزدور تھا اور اگرچہ اپنی جد و جہد سے اس نے اپنی زندگی کو ہموار بنانے میں کچھ کامیابی حاصل کر لی ہے، تاہم اُس کی کشمکش جماعت کی کشمکش کے ساتھ اب تک جاری ہے وہ صحیح معنوں میں مزدوروں کا کامریڈ ہے اُس نے مزدوروں کے ساتھ کام کیا ہے، اُن کے دُکھ درد میں شریک ہوا ہے اس لئے اس کے خیالات کارل مارکس، لینن اور اسٹالین کی بحثوں سے پیدا نہیں ہوئے ہیں بلکہ اُن کا منبع خود اس کا تجربہ احساس اور تجزیہ ہے اس لئے خلوص کی جو بو باس اس کے یہاں ہے وہ اُس کے معاصرین میں سے اور کسی کو نصیب نہیں اس اعتبار سے میرے خیال میں ترقی پسند شاعری کے اشتراکی پہلو کا سب سے اچھا ترجمان احسانؔ ہے وہ بہت سے عیبوں سے بھی پاک ہے۔ اس کے یہاں دیوانگی کی حد تک پہونچی ہوئی شدت نہیں، اُس کے خیالات سطحی اور جذبات ہنگامی نہیں، اُس کی شاعری اُس کے شدید احساس کی پیداوار ہے، اُس کے یہاں عریانی نہیں۔ زندگی سے فرار نہیں وہ ٹکنیک کے نئے اور پُرانے کے جھگڑے میں نہیں پڑتا نہ اپنے کلام کو مبہم اشاروں اور دور دراز کنایوں سے چیستان بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی شاعری اُس کی شدید قوت حاسہ

کا آزادانہ برجستہ اظہار ہے۔

اب بعض اور ترقی پسندوں کو لیجیے۔ پہلا نام فیض کا سامنے آتا ہے۔ وہ ترقی پسندی کی رَو میں غیر ارادی طور پر نہیں بہہ گیا ہے بلکہ اس نے شاعری کے موضوعات اور تکنیک پر غور و فکر کرنے کی کوشش کی ہے اسی لئے اس کے کلام میں بعض ایسی چیزیں ہیں جو سطحی ہیجانات یا وقتی جذبات کی بجائے گہرے احساسات سے وابستہ ہیں اور اسی لئے اُن میں دیر پا ہونے کی صلاحیت ہے، فیض کی ابتدائی شاعری میں رومان اور تکنیک میں پابندی نظر آتی ہے لیکن بہت جلد وہ زندگی کی اُلجھنوں میں گرفتار نظر آتا ہے، اس کے رومان کی دنیا ویران ہوتی معلوم ہوتی ہے، لیکن محبت کا اب بھی اس پر غلبہ ہے، ایک مشہور نظم کا عنوان "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" ہے۔ لیکن تلخ حقائق رومان کی دنیا میں اس کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ چنانچہ فیض کا موضوع سخن محبت کے سوا اور چیزوں کا بھی احاطہ کرتا ہے، موضوع سخن کے عنوان سے فیض نے ایک نظم لکھی ہے:۔

آج تک سُرخ و سیہ صدیوں کے سائے کے تلے — آدم و حوّا کی اولاد پہ کیا گزری ہے!
موت اور زیست کی روزانہ صف آرائی ہو — ہم پہ کیا گزرے گی اجداد پہ کیا گزری ہے!

دنیا کے ان آلام اور مصائب سے گھبرا کر فیض محبت کے دامن میں پناہ لینا چاہتا ہے۔ انگریزی شاعروں میں آپ دیکھ چکے ہیں کہ اکثر نے یہی راہ فرار اختیار کی ہے، لیکن فیض کے لئے غم روزگار کی تلخی وہاں بھی کم نہیں ہوتی۔

تکنیک کے اعتبار سے اب فیض میں تبدیلی آتی جا رہی ہے۔ غیر مقفیٰ اور آزاد نظموں کی تعداد بڑھ رہی ہے۔ اس ٹکڑے سے آپ اُس کے موجودہ موضوعات اور تکنیک دونوں کا اندازہ لگا سکتے ہیں — سیاسی لیڈر کے نام:

سالہا سال یہ بے آسرا جکڑے ہوئے ہاتھ — رات کے سخت و سیہ سینے میں پیوست رہے
جس طرح تنکا سمندر سے ہو سرگرم ستیز — جس طرح تیتری کہسار پہ یلغار کرے
اور اب رات کے سنگین و سیہ سینے میں — اتنے گھاؤ ہیں کہ جس سمت نظر جاتی ہے
جا بجا نور نے اِک جال سا بُن رکھا ہے — دور سے صبح کی دھڑکن کی صدا آتی ہے

ظلمتِ شب میں امید کی کرن کا یہ وہی فلسفہ ہے جس کی پہلی جھلک اقبال نے دکھائی تھی اپنی ایک اور نظم "انتباہ" میں بھی فیض اسی نتیجہ پر پہونچتے ہیں۔

فیض کا یہ رنگ اپنے ساتھی راشد سے مختلف ہے جس کے یہاں انجام کار خودکشی پر ختم ہوتا ہے۔ فیض کے ساتھ راشد کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، وہ ترقی پسندوں میں سب سے بڑا ترقی پسند ہے کیونکہ موجودہ نظام سے بیزاری اُس کی شاعری کی روح ہے۔ اسی نظام کی بدولت وہ بھی فیض کی طرح رومان میں پناہ ڈھونڈھتا ہے لیکن زندگی کا کھٹکا وہاں بھی لگا رہتا ہے اُس کی نظم 'رقاصہ' کو دیکھئے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے — زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو — رقص گہ کے چور دروازے سے آکر زندگی
ڈھونڈ کر مجھ کو نشاں پالے مرا — اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی میرے لئے ایک خونیں بھیڑئے سے کم نہیں

راشد کی ابتدائی نظموں میں انسان پہلا سانیٹ ہے جس میں اشتراکی خیالات کی جھلک ملتی ہے۔ دوسرے سانیٹ کا عنوان 'خواب کی بستی'

ہے۔ تیسرے سانیٹ کا عنوان ستارہ ہے۔ اس کا آخری شعر یہ ہے:

کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو | کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پا لے

اس ذہنی کشمکش اور اضطراب میں گھبرا کر راشد مذہب کے تصورات کی زنجیروں کو بھی توڑ دیتا ہے، اس ذہنیت کے ترجمان چند شعر یہ ہیں:

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے | اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں | ایک افلاس کا مارا ہوا ملّائے حزیں
ایک عفریت ——— اُداس | (دریچے کے قریب)
تین سو سال کی ذلت کا نشاں، | ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

گناہ کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اس کے آخری دو مصرعے یہ ہیں:

کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا، | بے بسی میرے خداوند کی تھی،

جن حضرات نے اقبال کی نظم "مکالمۂ جبریل و ابلیس یا ابلیس کی مجلس شوریٰ" پڑھی ہے وہ اس کا مقابلہ راشد کے ان مصرعوں سے کریں، صرف یہی ایک نکتہ راشد کا مقام متعین کرنے کے لئے کافی ہے۔ ایک اور نظم "اتفاقات" ہے۔ اس کے دو مصرعے یہ ہیں:

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں | اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

یا 'انسان' کے عنوان والی نظم میں:

کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا | خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

مذہب کے بارے میں اپنے ان خیالات کی وضاحت راشد نے اپنے الفاظ میں اس طرح کی ہے:

"مذہب کی تخفیف مقصود نہیں لیکن یہ کہے بغیر بھی چارہ نہیں کہ ہمارے مذہب نے ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہونچایا ہے اور خود نگری کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور ترقی کے لئے ضروری ہے آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔"

جیسا کہ ابھی بیان ہوا ہر طرف سے بیزار ہو کر راشد فرار اختیار کرتے ہیں، اور دو چیزوں میں پناہ لیتے ہیں۔ 'شراب' اور 'عورت'۔ "مے سے غرض نشاط" متقدمین کو بھی نہ تھی وہ اسے ایک 'گونہ بیخودی' کے لئے ہی چاہتے تھے، 'عورت' البتہ ان کے اعصاب پر سوار نہ تھی راشد کی جن نظموں میں 'عورت' سوار ہے وہ خاص طور پر یہ ہیں۔ (۱) ہونٹوں کا لمس (۲) ایک رات (۳) دریچے کے قریب (۴) رقص (۵) انتقام (۶) آخر الذکر نظم میں ایک نیا فلسفہ ہے۔ نظم کا آخری حصہ یہ ہے:

اس کا چہرہ اس کے خد و خال یاد آتے ہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے۔
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

اس ذہنی خلفشار کا نتیجہ ظاہر ہے۔ جب شراب اور عورت بھی شاعر کے غم کو بھلا نہیں سکتے تو وہ خودکشی پر آمادہ ہوتا ہے "خودکشی" اُن کے مجموعے کی آخری نظم ہے۔

تکنیک کے بارے میں راشد نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بھی کم اہم نہیں۔ 'ماورا' کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

(۱) "میری رائے میں جہاں تک تکنیک کی قیود کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔ جو لوگ شدید اور فوری انقلاب چاہتے ہیں وہ قدامت پرستی کے جوش میں نہ صرف قوافی اور بحور کی تعمیری حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں بلکہ اُن کو مسوخ کر کے ان کے نقصان کی تلافی کسی بہتر یا نئی چیز سے کرنا بھی نہیں جانتے ......... قدیم اسالیب بیان کا ادنیٰ باغی ہونے کے باوجود میرے نزدیک یہ اعتراض قابل پذیرائی نہیں کہ بحروں اور قافیوں کی پابندی شاعری کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے..... اجتہاد کا جواز صرف یہ نہیں کہ اس سے کسی حد تک قدیم اُصولوں کی تخریب عمل میں آئی بلکہ یہ کہ آیا تعمیری ادب اس میں سے کسی نئی صبح کی طرح نمودار ہوتا ہے یا نہیں اگر یہ نہ ہو تو اجتہاد ریکار ہے۔"

اس حیثیت سے راشد کے مجموعے کو دیکھا جائے تو اس میں باقاعدہ نظمیں، سانیٹ اور غیر مقفیٰ سب شامل ہیں لیکن بالکل آزاد اور بے اُصولی کے اُصول کی مثالیں راشد کے یہاں نہیں ملتیں۔ اسی لئے اس کا ایک تکنیک اس کا اپنا ہے، جس میں عام نوجوان ترقی پسندوں کی وہ بے راہ روی نہیں ہے جو غیر مقفیٰ اور آزاد نظم کو اظہار کا ایک سستا اور آسان ذریعہ سمجھنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر نئی شاعری میں کچھ جاندار چیزیں ہیں تو وہ فیض اور راشد ہی کے یہاں ہیں۔

فیض اور راشد کے بعد مجاز کو لیجئے، اُن کے یہاں بھی پہلے رومان اور خالص رومان ہے رفتہ رفتہ اشتراکی خیالات آئے ہیں — لیکن رومان اب بھی جوش کی طرح مجاز کی شاعری کی جان ہے 'نذرِ دل'، 'مجبوریاں'، 'کس سے محبت ہے'، 'ایک غمگین یاد'، 'اُن کا جشنِ سالگرہ'، 'نورا نرس کی چارہ گری'، 'ننھی پجارن'، 'آج کی رات'، 'بتانِ حرم'، 'اصنامِ عشق'۔ اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ 'ان کا جشنِ سالگرہ' ان میں اچھی نظم ہے:

اک مجمعِ رنگیں میں وہ گھبرائی ہوئی سی　　بیٹھی ہے عجب ناز سے شرمائی ہوئی سی
آنکھوں میں حیا لب پہ ہنسی آئی ہوئی سی
ہونٹوں پہ فدا روحِ بہارِ گل و نسریں　　آنکھوں کی چمک روکشِ بزمِ مہ و پرویں
پیراہنِ زرتار میں اک پیکرِ سیمیں
لہریں سی وہ لیتا ہوا اک پھول کا سہرا　　سہرے میں جھمکتا ہوا اک چاند سا چہرہ
اک رنگ سا رُخ پر کبھی ہلکا کبھی گہرا
ہر سانس میں احساس فراواں کی کہانی　　خاموشیٔ محجوب میں اک سیلِ معانی
جذبات کے طوفاں میں ہے دوشیزہ جوانی

"نرس نورا" اُس کی مشہور نظموں میں ہے:

وہ ارضِ کلیسا کی اک ماہ پارا　　وہ دیر و حرم کے لئے اک شرارہ
وہ فردوسِ مریم کا اک غنچۂ تر　　وہ تثلیث کی دخترِ نیک اختر

جوانی سے طفلی گلے مل رہی تھی — ہوا چل رہی تھی کلی کھل رہی تھی
وہ پُر رعب تیور وہ شاداب چہرہ — متاعِ جوانی پہ فطرت کا پہرہ
مری حکمرانی ہے اہلِ زمیں پر — یہ تحریر تھا صاف اس کی جبیں پر
مجھے لیٹے لیٹے شرارت کی سوجھی — جو سوجھی بھی تو کس قیامت کی سوجھی
ذرا بڑھ کے کچھ اور گردن جھکا لی
لبِ لعل افشاں سے اک شئے چُرا لی

مجاز کا یہ رنگ اُس کی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ ترقی پسندوں میں مجاز اُن چند شاعروں میں سے ہے جو ابھی تک غزل کی اہمیت کو محسوس کرتے ہیں۔ ترقی پسندی کے عام رجحانات بھی مجاز کے یہاں ملتے ہیں۔

'اندھیری رات کا مسافر' 'ایک سفید پوش رنگریز' 'نوجوان سے' 'سرمایہ داری' 'انقلاب' 'ہمارا جھنڈا' 'ایک جلا وطن کی واپسی پر' 'خوابِ سحر' 'مزدوروں کا گیت' 'مہمان'۔ اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ آخری نظم میں نئی شاعری کی اشاریت کی جھلک بھی موجود ہے۔ 'رات' اور 'ریل' بھی اچھی نظم ہے۔

مجاز زیادہ تر پابند نظمیں لکھتے ہیں۔ الفاظ کی کمی جو اور ترقی پسندوں کے یہاں صاف محسوس ہوتی ہے، مجاز کے یہاں نہیں۔

احمد ندیم قاسمی پُرانے لکھنے والوں میں ہیں، اُن کا خاص کلام رومانی ہے۔ ریت کے میدان اور کھجوروں کے درخت ندیم قاسمی کی رومانی دنیا کے نشان ہیں۔ اُن کی محبوبہ گاؤں کی ایک الھڑ بھولی بھالی دوشیزہ ہے۔

احمد ندیم مختصر قطعے لکھتے ہیں جو زیادہ تر اسی رومانی رنگ میں ہوتے ہیں لیکن گاؤں کی پُر سکون فضا میں بھی کبھی کبھی ہنگامے پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً:

افق پر دور بر خانی پہاڑوں سے اُٹھی بدلی — گزر کر میرے ویراں کھیت پر سے دور جا برسی
کچھ ایسے میں نے دیکھا اس طرف جیسے کوئی مفلس — امیروں کی نگاہِ تند میں ڈھونڈے خدا ترسی

'محلوں کے سائے' 'روشنی اور سائے' 'بھوکوں کے ووٹ' 'تہذیب کی معراج' 'مشینوں کا زمانہ' 'بے چارگی' 'مجبور مفلس' 'نوجوان بھکارن' اسی قسم کے قطعات ہیں ـــــ 'گم کردہ راہ' 'دنیائے خام' 'کفرانِ نعمت' نسبتاً طویل نظمیں ہیں ـــ جہاں دُنیا کے آلام اور مصائب انقلاب کی خواہش ناکامی کا احساس موجود ہے۔ ندیم مذہب کے تصور سے بیزار نہیں، نہ اُن کے یہاں عریانی اور ابہام ہے۔

ایک اور ترقی پسند میراجی ہیں۔ یہ بہت کچھ لکھتے ہیں اور ان کا کلام ادبی دنیا۔ ہمایوں۔ ساقی اور ادب لطیف میں اکثر شائع ہوتا رہا ہے لیکن میرے خیال میں یہ راشد اور فیض سے بہت پیچھے ہیں۔ اول تو یہ کہ ان کے یہاں وہ ابہام اور اشاریت زیادہ ہے جو اس دور کے ترقی پسندوں کی ایک عام خامی ہے۔ لیکن میراجی کی یہ خامی ہی اُن کے نزدیک اُن کا فن ہے۔ سُنا گیا ہے کہ میراجی پہلے اپنی نظم لکھ لیتے ہیں اور پھر ہفتوں اپنے اشاروں کو سمجھنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔

جنسیات میں بھی میراجی کا یہی رنگ ہے۔ کسی صاحب نے اپنے ایک مضمون میں میراجی کی ایک نظم کی تشریح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ گوری کو اشنان کرتا دیکھ کر اس کی حسِ شعری اس کے جسم کے کسی متناسب حصہ سے بیدار نہیں ہوتی بلکہ وہ سب سے پہلے یہی سوچتا ہے کہ وہ آج بھلا کیوں نہائی؟ ایک اور نظم کا آخری ٹکڑا یہ ہے،

سُنتا ہوں شہر کے ایک محلے میں
نفس کی پوجا کرنے والی ایک آوارہ عورت ہے
اور سستا ہے اُس کا کرایہ، ہاں سستے ہیں اس کے دام

اشتراکی خیالات میراجی کے یہاں بھی ملتے ہیں لیکن راشد یا فیض کی طرح فکر و کاوش، یا ندیم کی سادگی، یا جوش یا مجاز کی شعریت بالکل نہیں۔

اس وقت اس کا موقع نہیں کہ میں موجودہ ترقی پسند شعراء میں سے سب کا ذکر آپ کے سامنے کر سکوں، لیکن مجھے اُس انگریز پروفیسر کے الفاظ بے ساختہ یاد آتے ہیں جس نے انگلستان کے ایسے شاعروں کی نسبت لکھا تھا کہ ''اگرچہ ان شعراء میں دلچسپ کئی ہیں لیکن اچھے چند ہی ہیں، اُن کی مطبوعات کا پڑھنا اُن کی تصنیف سے زیادہ ہمت طلب اور صبر آزما ہے، کیونکہ اُس کا بڑا حصہ مہمل ہے اس میں سوائے تکرار کے کچھ نہیں۔''

ان ترقی پسندوں میں سے اکثر نوجوانوں کا یہی حال ہے، بھوک اور عورت ان کی شاعری کے محور ہیں۔ گل و بلبل کی شاعری تو دو سو سال چلی، لیکن ان کی عورت پچھلے دس سال ہی میں سارے منازل طے کر گئی، یہی وجہ ہے کہ بالعموم ان کی شاعرانہ زندگی فلم اسٹار کی طرح ہے، ان کی شاعری میں، عمر برق و شرارے دُنیا، آخر میں ان میں سے چند کا سرسری ذکر اور کر سکتا ہوں۔

مختار صدیقی کی نظموں میں 'رات کی بات'، ایک پابند رومانی نظم ہے۔ 'رسوائی'، 'سکھ میں دُکھ' بھی اسی قسم کی نظمیں ہیں جن میں شاعر نے رومان میں پناہ لی ہے، یہ دونوں نظمیں بھی پابند ہیں۔

اختر الایمان اکثر لکھتے ہیں لیکن راشد یا فیض کی طرح فکر کے آثار اُن کے یہاں نہیں ملتے، اُنہوں نے اپنے مجموعہ کا نام "گرداب" خوب رکھا ہے۔ یہی حال اُن کی شاعری کا ہے۔ اُن کی نظموں میں "رقاصہ" ایک طویل پابند نظم ہے جس میں راشد کی طرح وہ بھی آلام روزگار سے پناہ لینے کے لئے آمادۂ رقص ہیں، اس رقص میں خوب دہشت بھی انہیں توہمات نظر آتے ہیں اور دنیا کے مختلف دھوکوں اور گھاتوں کا مفصل ذکر کرتے ہیں، اس خیال کی مزید وضاحت اُن کی نظم "مجرم" سے ہوتی ہے۔ یہاں بھی راشد کی طرح خودکشی پر انجام ہوتا ہے۔ 'فیصلہ' میں اختر کا یہ خیال:

آج سوچا ہے کہ احساس کو زائل کر دوں

میرے خیال میں "جواری" اختر کی اچھی نظموں میں ہے، اس میں جذبات کی شدت اور اشاریت کے باوجود ابہام نہیں، اس کا آخری ٹکڑا یہ ہے:

ہم تو اپنی سی کر ہارے، کوئی بھی تعبیر نہ ٹوٹی
سب ہی جواری، سب ہی لٹیرے، کون کسی سے بازی جیتے — بیت گئی جیسی بیتی، باقی جا ہے جیسی بیتے
شام و سحر کی رنگ و نظر کی پاؤں سے زنجیر نہ ٹوٹی

'وداع'، اور 'پگڈنڈی' بھی اچھی نظمیں ہیں۔

قیوم نظر کی نظموں میں "حسنِ آوارہ" "برسات کی رات" "یہ اور وہ" رومانی نظمیں ہیں۔ "التجا" میں اپنے درد سے خطاب ہے:-

مجھ کو دے کے موت، زندگی کو مار دے

جنگ، میں قیوم نظر جنگ کی تباہ کاریوں کو بیان کرتا ہے۔ "جوانی" بھی انہیں خیالات کی حامل ہے، جہاں قیوم نظر اس پر نوحہ کر لگتا ہے کہ موجودہ عالمگیر جنگ میں نسل انسانی کے جوان کس طرح بھینٹ چڑھ رہے ہیں۔ "بنی آدم" میں "اشاریت" ابہام پیدا کر دیا ہے۔

سلام مچھلی شہری کے خیالات بالکل سطحی اور انداز بیان خام ہے۔ اُن کے کلام میں "سڑک بن رہی ہے"، "مجھ کو آج شکوہ ہے"، "اندیشہ"، "ڈرائنگ روم"۔ اُن کے مِلے جُلے انداز کو ظاہر کرتی ہیں، اشتراکیت سے ہمدردی، رومان اور ابہا سب موجود ہے۔ 'ڈرائنگ روم' میں وہی انداز ہے جو راشد کی نظم "انتقام" میں ہے۔ یہاں سلام ایک مفلس عورت کو اپنے "ڈرائنگ روم" کی سیر کراتا ہے اور پھر اس سے سیہ کاری کا ارتکاب کرتا ہے، کیونکہ وہ مفلس ہے۔

اس مختصر جایزہ سے آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ ہمارے نوجوان شعرا کیا سوچ رہے ہیں اور کس طرح اس کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان رجحانات پر بحث کرنے سے پہلے ایک بات کا ذہن نشین کر لینا نہایت ضروری ہے۔ یہ مسلمہ ہے کہ یہ ترقی پسند شاعری ایک تجربہ ہے اور ہمارے نوجوان شاعر گویا ایک بحرانی کیفیت سے گزر رہے ہیں، اس لئے اُن کے متعلق کوئی قطعی رائے دینے میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے، ان میں ابھی بہت سی خامیاں ہیں جو ہر نئے انقلاب کے ساتھ آتی ہیں، بعض چیزیں اب بھی مہمل اور مبہم ہیں، لیکن شاعری کی تاریخ میں یہ بھی کوئی عجیب واقعہ نہیں، پہلے چیزیں ایسی ہی نظر آتی ہیں لیکن وقت اور تجربہ انہیں ان آلائشوں سے پاک کر دیتا ہے۔ ممکن ہے بعض چیزیں اس نئے تجربہ میں جاندار ثابت ہوں اور انقلاب کا طوفان رُک جانے پر ہمارے شعر وادب کا جزو بن جائیں۔

لیکن اس کے ساتھ ہی یہ وقت صرف دیکھنے کا نہیں سوچنے کا بھی ہے۔ اس لئے اس نئی شاعری پر غور کرنا ہمارے اور ترقی پسند شاعروں کے لئے یکساں طور پر ضروری ہے، اس سلسلہ میں پہلی بات یہ ہے کہ اس نئی شاعری کے صرف دو مرکز یا محور ہیں، انقلاب اور عورت، یہ صحیح ہے کہ زندگی کے اکثر پہلو انہی دونوں سے وابستہ ہیں۔ لیکن جس طرح متقدمین کی شاعری اپنی حدود سے باہر نہیں نکلتی تھی اسی طرح ان شاعروں نے بھی اپنی دُنیا تنگ کر لی ہے۔ اس فیصلہ پر نظر ثانی کرنے کی ضرورت ہے۔

دوسرے یہ کہ بعض اُصول اور مسلمات ایسے ہیں جو ازلی اور ابدی ہیں، بعض قدریں ہماری زندگی میں اضافی نہیں مستقل حیثیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح شعر و ادب میں بعض ابدی عناصر موجود ہیں جن میں زمان و مکان کے انقلابات سے کوئی تغیر یا تبدیلی نہیں ہو سکتی، ہر شاعری اچھی یا بُری ہو سکتی ہے لیکن بُری شاعری ہر اچھی شاعری کو نہیں کہا جا سکتا۔

شعر کی اچھائی یا بُرائی کا تصور زمانہ کے ساتھ بدلتا رہا ہے لیکن دنیا کی ہر زبان میں بعض نام ایسے نظر آتے ہیں جنہیں حیاتِ ابدی اور قبولِ دوام حاصل ہو چکا ہے، یہی وہ لوگ ہیں جنہوں نے زندگانی کے ابدی حقایق کو بے نقاب کیا ہے اور ان کی شاعری کا یہی وہ حصہ ہے جو زمانہ کی دستبرد سے محفوظ رہا ہے۔ اس پہلو سے جدید شاعری پر نظر ڈالئے تو صاف معلوم ہوگا کہ اس کا بڑا حصہ وقتی یا ہنگامی ہے، مثلاً بھوک کا مسئلہ اس وقت بیشک یہ ہماری زندگی کے اہم ترین مسائل میں ہے لیکن یہ صرف ایک اقتصادی مسئلہ ہے جس سے ہر کسی کو ہمدردی ہے، مسئلہ دولت کی غلط تقسیم، حکومت کے غلط طریقے اور بعض طبقوں کے اقتدار سے پیدا ہو گیا ہے، حیاتِ انسانی میں یا نظام عالم میں اس کی حیثیت مستقل یا ابدی نہیں، اگر آج یہ مسئلہ حل ہو جائے اور اشتراکیوں کو اپنی فردوس گم گشتہ دوبارہ مل جائے تو آج ہی بھوک کے مسئلہ کے ساتھ بھوک کی شاعری بھی ختم ہو جائے۔ میں اس شاعری کو بیکار نہیں سمجھتا بلکہ میرے نزدیک بعض شاعروں نے اسی موضوع پر اچھی شاعری کے نمونے بھی پیش کیے ہیں پھر بھی یہ بڑی شاعری نہیں۔ اس میں کسی ہمہ گیر، ازلی اور ابدی جذبہ کی تسکین کا سامان نہیں اسی لئے اس میں بڑائی نہیں۔

اس بھوک کے مسئلہ نے شاعری میں کئی عناصر کو داخل کر دیا ہے۔ مثلاً بعض لوگ جو شدید اور فوری انقلاب چاہتے ہیں وہ موجودہ

اقتصادی نظام کے ساتھ ساتھ زندگی کی بعض مستقل قدروں مثلاً مذہب اور اخلاق کے بنیادی تصورات کو بھی ایک کہنہ نظام کی بنیاد سمجھتے ہیں. بھوک کا مسئلہ بغیر مذہب کی تضحیک اور استہزاء کے بھی حل ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بعض ترقی پسند ایسے ہیں جو اشتراکی خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں لیکن اُن کا آخری سہارا خدا ہی ہے۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی کا یہی رنگ ہے۔ انجام سے مایوسی اور خودکشی اسی کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ انسان جب کوئی سہارا نہیں پاتا تب ہی خودکشی پر آمادہ ہوتا ہے۔

ممکن ہے مجھے یا آپ کو اشتراکیت کے بعض پہلوؤں سے اختلاف اور بعض سے اتفاق ہو لیکن جس طرح ادب پر سرمایہ داروں سلاطین اور فرشتوں کا اجارہ نہیں اسی طرح ادب کو مزدوروں، غریبوں اور شیطانوں کی ملکیت سمجھنا بھی غلط ہے، اشتراکی شاعری موجودہ شاعری کا ایک شعبہ تو ہو سکتی ہے اور وہ بھی صرف اُن کے لئے جو واقعی مزدوروں کے کامریڈ اور اُن کے درد دکھ کے شریک ہیں۔ لیکن یہ شاعری تمام شاعری نہیں ہو سکتی، یہ کہنا گویا شاعری سے اُس کی ہمہ گیری چھین لینا ہے، پھر ہر زمانہ، ہر ملک اور ہر قوم میں کچھ لوگ ایسے بھی ملتے ہیں جو پیٹ کی بھوک اور جنسی خواہش کے ساتھ ایک روحانی بھوک بھی محسوس کرتے ہیں۔ اگر شاعری اُن کی تسکین کا سامان بہم نہیں پہنچا سکتی تو یہ اس کی بڑی محرومی ہے ترقی پسند شاعروں نے اس محرومی ہی کو کامیابی سمجھا ہے۔

اگرچہ ادب میں احتساب کا میں قائل نہیں لیکن انسانیت کے ابتدائی اصول کسی اقتصادی مسئلہ کے حل کے لئے قربان نہیں کئے جا سکتے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کا جذبہ بے شک قابل ستائش ہے لیکن راشد کی نظم میرے نزدیک شاعری سے زیادہ خرافات کے تحت میں آتی ہے۔ ایک اجنبی برہنہ عورت کے ہونٹوں سے رات بھر ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لینا، گویا تسکین ہوس کی ایک آڑ ہے، جس کا اندازِ بیان ہمارے واسوختوں سے کچھ زیادہ ہی فحش اور عریاں ہے۔ اسی طرح سلام مچھلی شہری کی نظم 'ڈرائنگ روم' یا مخمور جالندھری کی 'تالاب' ادبی خرافات ہیں۔ آخر الذکر کا نمونہ ملاحظہ ہو:

ابھی کل ہی کا قصہ ہے کہ اک نادار دوشیزہ
سڑے تالاب کی سخت اور گندی کھال کی مچھلی
پھٹے کپڑوں میں لپٹی، میل سے چکٹی، نزاکت سے
لگی ہنس ہنس کے میرے پاس آکر ہاتھ پھیلانے
اُدھر وہ رحم کی طالب، ادھر میں سوچ میں گم تھا
بُری کیا ہے، اگر اک رات اس کے ساتھ کٹ جائے

حقیقت نگاری شاعر کا فرض سہی لیکن کیا یہ حقایق اسی طرح منظر عام پر عمل میں بھی لائے جا سکتے ہیں۔ اگر نہیں تو ان کا بیان کس طرح سند جواز حاصل کر سکتا ہے۔

ترقی پسند شاعری کی ٹکنیک کے سلسلہ میں بہت کم کہنے کی ضرورت ہے۔ راشد کے بقول اجتہاد صرف یہ نہیں کہ ہر پرانی چیز کو ترک کر دیا جائے۔ اجتہاد جب ہی اجتہاد ہو سکتا ہے جب پرانی چیزوں کی تلافی بہتر بدل سے کر دی جائے۔ وزن، ردیف اور قافیے کے پرانے قانون واقعی دقیانوسی ہیں اور ان پر نظر ثانی کی ضرورت ہے، لیکن ہر قانون سے آزادی صرف اپنے عجز اور کمزوری کی دلیل ہو سکتی ہے مثلاً وزن کے قانون سے آزاد ہونا شاعر کے بس میں نہیں۔ وزن انسانی توجہ کے لئے بڑا زبردست محرک ہے اسی وجہ سے ہم نثر کے مقابلہ میں نظم زیادہ آسانی سے یاد رکھ سکتے ہیں، اس کا ایک بڑا ثبوت یہ ہے کہ اٹلی کے وہ شاعر جنہوں نے غیر مقفی اور آزاد نظموں کا پہلا تجربہ کیا تھا گمنامی کی آغوش میں پہنچ چکے ہیں۔ پھر وہ نظم جو گائی نہ جا سکے یوں بھی ابدیت سے محروم ہے۔ اس اعتبار سے ترقی پسند شاعری کے

دو حصے ہو سکتے ہیں۔ ایک کتابی شاعری اور ایک شاعرانہ شاعری، آزاد نظمیں کتابی شاعری کے تحت ہیں ہیں۔ گیت، سانیٹ، پابند غیر مقفی نظمیں گائی جا سکتی ہیں اور شاعرانہ شاعری میں داخل ہیں۔

اسی شاعری کا ایک اور غور طلب پہلو اشاریت اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام ہے۔ ابہام متقدمین کے یہاں بھی ملتا ہے بلکہ لوگوں نے آخر عمر میں چیستاں اور معمہ گوئی بھی اختیار کی ہے۔ امانت اور محسن اس کی دو مثالیں ہیں مگر اُن کی انتہا ترقی پسندوں کی ابتدا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انگریزی ( Imagists ) اور ( Impressionists ) اسکول کی طرح ان کی ایک شاعرانہ دُنیا اپنی خلق کی ہوئی ہے وہاں کی چیزوں کا بیان استعاروں اور تشبیہوں کے ذریعہ ہی سے ممکن ہے، لیکن جس قسم کے چند اشاروں کا ذکر میں نے اوپر کیا وہ شاعر کے عجز کا اظہار کرتے ہیں۔

اب جبکہ ترقی پسند شاعری ایک تجربہ کی ابتدائی منازل سے کچھ آگے نکل چکی ہے اور اس کے بعض میلانات اور رجحانات مسلّم ہو چکے ہیں، ضرورت ہے کہ ترقی پسندی کا کوئی معیار مقرر کیا جائے۔ سب سے اچھا یہ ہے کہ ترقی پسند کوئی ایسا ادارہ یا اکیڈیمی قائم کریں جو ترقی پسند تحریک کی نگرانی اور صحیح ترقی پسند ادب کی اشاعت کی ذمہ دار ہو، تاکہ ایسا نہ ہو کہ ترقی پسند شاعری نام نہاد ترقی پسندوں کی مہمل گوئی، عریاں نگاری اور فحاشی کی وجہ سے بدنام ہو جائے اور نئی شاعری کی آواز صدا الصحرا ثابت ہو۔ ترقی پسند تحریک میں زندگی کے آثار ہیں کیونکہ ترقی کا راستہ کبھی مسدود نہیں ہوتا۔

گماں مبر کہ بپایاں رسید کارِ مغاں
ہزار بادۂ ناخوردہ در رگِ تاک است

# جدید شاعری، آزادی کے بعد

احمد ندیم قاسمی

آزادی سے پہلے کا دور اور پھر آزادی کے فوری بعد کا زمانہ اپنے دامن میں وحشتناک واقعات لے کر آیا۔ ان واقعات کا اثر دانشوروں پر یکساں نہیں ہوا۔ اس نئے ماحول میں بہت سے ادیب اور شاعر اُس عظیم تاریخی انقلاب کی اہمیت کو مکمل طور پر نہ سمجھ سکے جس سے ہمارے عوام دوچار ہوئے تھے۔ برصغیر کا ایک بڑا حصہ فرقہ وارانہ فسادات کا شکار ہو گیا تھا بلکہ بعض ادیب اور شاعروں کو اس عارضی دیوانگی نے بدحواس کر دیا۔ لاکھوں انسانوں کی تباہی اور بربادی نے ان کے حساس ذہن کو ایک عظیم معاشرتی تغیر اور انسانی غم سے پُر کر دیا۔ ملک میں ایسے خانماں برباد مہاجرین کا تانتا بندھ گیا جو اپنا گھر بار سب کچھ لٹا کر یہاں آئے تھے۔ ان سانحوں سے بھی ہمارے شعراء خاصے متاثر ہوئے۔ گو کہ وہ اُن تمام زحمتوں سے خوب واقف تھے جو آزادی کے ساتھ ہی عالم وجود میں آئی تھیں لیکن پھر بھی وہ کران کے تخیلات پر وہ عظیم انسانی المیہ ہی چھایا رہا جس کا دامن خون سے تر تھا۔ ان دانشوروں نے اسی لئے اس قتل عام پر خون کے آنسو بہائے۔ انسانی محبت اور انسان دوستی کی اعلیٰ قدریں انہیں بے حد عزیز تھیں اور آزادی سے پہلے کی اردو شاعری میں انہوں نے ان اقدار کی وسیع پیمانے پر مدح سرائی بھی کی تھی۔ آج یہی قدریں برصغیر کے مختلف علاقوں میں گلی سڑی لاشوں کے روپ میں لاچار اور بے بس بکھری پڑی تھیں۔ ہمارے شعراء سے یہ دیکھا نہ گیا۔ بہت سے شاعر جذباتیت اور دل زدگی کی طرف مائل ہو گئے۔

ان کی اعصابیت اور چڑچڑے پن پر تنقید ہوئی تو اس نکتہ چینی اور ناقد حضرات کے غم و غصے کے خلاف ان میں بڑا شدید ردِ عمل ہوا۔ ان ہی کی صفوں میں ایسے بھی تھے جنہوں نے ہم عصر ہنگاموں سے پیدا ہونے والی تکلیف دہ سوہانِ روح حقیقت کو نظر انداز کرنا پسند کیا۔ چنانچہ جو شاعری ان لوگوں نے کی وہ اس دور کی زندگی کی جھلکیوں سے عاری تھی۔ یہ حضرات اپنے ماحول سے قطعی طور پر بے تعلق سے رہے۔ حتیٰ کہ ان لوگوں نے آزادی کے موضوع پر بھی مطلق طبع آزمائی نہیں کی، صرف اس ڈر سے کہ کہیں ان پر سیاسی بکھیڑوں میں الجھنے کا الزام نہ عاید کر دیا جائے۔ حقائق سے اس قسم کی چشم پوشی اور کوتاہ نظری کی وجہ سے اردو شاعری میں کلبیت پروان چڑھی۔ اپنے پراگندہ ذہنوں میں سکون کی تلاش میں بعض شاعروں نے اپنے ہی ذہنی خول میں پناہ لی۔ ایسی صورت میں انکے گرد و پیش کی دنیا میں غم و غصہ کی جگہ بڑھتی ہوئی محرومی اور ناکامی کے احساسات نے لے لی۔

مختلف دبستانِ خیال سے تعلق رکھنے والے شاعروں نے مروجہ حالات پر گرماگرم بحثیں کی ہیں۔ یہ تبادلہ خیال آج بھی کسی حد تک جاری ہے ظاہری طور پر تو یوں لگتا ہے جیسے وہ اپنے ردِعمل کو صحیح اور جائز ثابت کرنے کی کوشش میں اپنے شاعرانہ مطمح نظر کی حمایت کر رہے ہیں، لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے جیسے بڑی حد تک ان لوگوں نے ایک حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ یہ کہ بڑھتا ہوا احساس محرومی اور ناکامی بڑی حد تک ان کے فن کا محرک ثابت ہوا

چنانچہ اسی دور میں بہت سے پاکستانی شعراء نے شکستہ امیدوں اور پامال شدہ جذبات، احساسات، ناکام آرزوؤں اور مایوس تمناؤں کے سہارے شاعری کی۔ اس میں شک نہیں کہ اظہارِ بیان کے لئے ہر ایک نے اپنی بساط کے مطابق انفرادی اسلوب اختیار کیا، لیکن اس کے ساتھ ہی سب کے سب محرومی اور ناکامی کے موضوع ہی میں کھوئے رہے۔ اس دور کی شاعری میں صحیح اور سچی شاعری کی ایک مناسب مثال بھی نہیں ملتی جو متذکرہ بالا حقیقت کو جھٹلا سکے۔

اس احساس محرومی اور ناکامی کے وجوہات کیا تھے اس کا ہمارے ادیبوں اور نقادوں نے بڑا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں در اصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں — اپنے گرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشنی شاعروں کو عالم وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعراء کے لئے مشعلِ راہ ثابت ہو سکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس، گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعراء نے تو اس عبوری دور میں یہی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سازشوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی یہ احساس شکست چھا گیا۔ اکثر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لئے تباہ کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دبستانِ خیال سے وابستہ شعراء پر ان حالات کا بڑی شدت سے ردعمل ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطۂ نظر رکھنے والے شعراء بھی شامل تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرضیکہ ہر قسم کی ذہنیت والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعراء پر بھی اس دور کے حالات کا بڑی شدت سے اثر ہوا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہیں تھا۔ ان سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ نہ کسی قسم کے انقلاب کی کوئی امید ہی تھی اور نہ انہیں اسکا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے، اس لئے یہ سب لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کا شکار ہو گئے۔ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا کہ یہ لوگ یکایک خوابِ غفلت سے چونکتے اور ہمارے ادیبوں کی تخلیقی صلاحیتوں کی گہرائیوں کے بارے میں طویل اور بیکار بحث مباحثوں میں الجھ جاتے۔ کسی واضح ذہنی تحریک کی عدم موجودگی میں، نقادوں نے شاعروں کی بہادری کی سرزنش شروع کر دی۔ ان کی بے حسی اور خاموشی کے لئے انہیں آڑے ہاتھوں لیا۔ اس دوران میں شاذ و نادر ہی کسی نے تخلیقی میدان کے اس خلا کی چھان بین کرنے کی سنجیدگی سے کوشش کی۔ در اصل بات یہ تھی کہ بعض حساس شعراء جو تمام معاشرتی اور تاریخی دھاروں سے اچھی طرح واقف تھے، بین الاقوامی حالات کی روشنی میں اپنے سیاسی لیڈروں کا نفسیاتی جائزہ لے رہے تھے۔ انہیں اپنے اظہارِ بیان کے لئے نت نئے موضوعات کی تلاش تھی۔ پرانی قدریں زوال پذیر تھیں اور نئی اقدار آہستہ آہستہ واضح صورت اختیار کر رہی تھیں جس کی وجہ سے ادبی دنیا میں ایک طرح کا ذہنی خلاء پیدا ہو گیا تھا۔ اسی دور میں بعض شعراء ایسے بھی تھے جن کی آواز مستقل سنائی دیتی رہی۔ لیکن ان کے کلام میں ٹھوس حقائق سے زیادہ کھوکھلا پن تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے حقائق سے فرار اختیار کیا تھا۔ یہ بڑے ہی افسوس کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شاعروں کی ایک نئی پود ایسی بھی ہے جو شعوری طور پر اسی فراریت پسند، بے مقصد اور بے معنی شاعری سے متاثر نظر آتی ہے۔ اس نسل کے شاعروں پر آگے چل کر اظہارِ خیال ہوگا۔

نئی قدروں کی تلاش کے اس دور میں، فراریت کی آغوشی میں پناہ لینے کی کوشش میں، ایک اہم بات یہ

ہوئی کہ غزل کو سنبھالا مل گیا۔ غزل اردو کلاسیکی شاعری کی سب سے مقبول اور نہایت نفیس صنف ہے۔ اس کا احیاء بھی اسی دور میں فراریت کی تلاش ہی کے سلسلے میں ہوا۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں۔ غزل اظہار بیان کی نسبتاً آسان صورت ہے۔ شاعر کو غزل کہنے میں کچھ بہت زیادہ محنت نہیں کرنی پڑتی کیونکہ اس کا ہر شعر اپنی حد تک مکمل ہوتا ہے اور اس کا تعلق غزل کے پچھلے یا اگلے شعر سے مطابق نہیں ہوتا۔

اس دور میں مسلسل غزل کو رواج دینے کی بھی کوششیں ہوئیں۔ لیکن یہ نشو و نما نہ پا سکی اور اس صنف کو کچھ زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ بعض شعراء نے شعوری طور پر اسلوب اور موضوع خیال کے درمیان تسلسل پیدا کرنے کی کوشش بھی کی لیکن ان کی کاوش سے نظم سے مختلف کوئی صنف پیدا نہ ہو سکی۔ یہ تو در اصل وہ صنف ہے جس پر اختر شیرانی مرحوم اور حضرت جوش ملیح آبادی کامیابی سے طبع آزمائی کر چکے ہیں اور یہ ان کی مقبول صنف رہی ہے۔

ان خیالات کے اظہار سے ہمارا مقصد غزل کی مخالفت نہیں ہے۔ ہمیں اس کا اعتراف ہے کہ مغربی دنیا کے برعکس ہمارے یہاں ہزاروں لوگوں کو جو شعر و شاعری سے دلچسپی اور لگاؤ ہے، اس کی وجہ صرف غزل ہی کی مقبولیت ہے۔ ہم یہاں صرف اس حقیقت کو واضح کرنا چاہتے ہیں کہ پاکستانی شعرا کی اکثریت ایک خاص دور میں غزل کی طرف رجوع ہوئی۔ غزل کی تو بہت سی صفتیں ہیں۔ اس کی اپنی تشبیہیں ہیں۔ استعارات میں، اپنا ایک خاص رنگ ہے جو شاعر کو اظہار بیان کے لئے انسانی زندگی کے بے شمار تجربوں کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کے لئے بڑا اچھا اسلوب عطا کرتا ہے۔ ۱۹۵۱ء سے لے کر ۱۹۵۶ء تک کے دور میں غزل کو نئی زندگی مل گئی۔ غزل ہی کے میدان میں ہمارے بہت سے بزرگ اور بڑی حد تک جدید شعراء کو اپنے جوہر دکھانے کا اچھا موقع ملا۔ غزل ہی کے میدان میں ان کی صلاحیتیں پروان چڑھیں۔ یہ حضرات نئی تشبیہوں اور نفیس بندشوں کے ساتھ منظر عام پر آئے۔

بعض حلقوں، خاص طور پر ناقدین کے ایک مخصوص حلقے میں یہ خیال عام ہے کہ حسین غزلوں کی تعداد آہستہ آہستہ گھٹتی جا رہی ہے دوسرے لفظوں میں اچھی غزلوں کی تعداد محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ لیکن یہاں یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ان مایوس کن حالات کے ہوتے ہوئے بھی شاعر کے لئے اظہار بیان کی ایک معقول صنف کی حیثیت سے غزل کبھی مر نہیں سکتی۔ ہماری ذاتی رائے یہ ہے کہ آئندہ نسلوں کے پاس طویل نظموں کے مطالعے کے لئے کچھ زیادہ وقت نہ ہوگا۔ ایسے میں غزل ہی اردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہے گی

اب یکایک ہمارے شاعر اسپوٹنک کے دور میں داخل ہو گئے ہیں۔ اس ترقی یافتہ سائنسی دور کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی روایتوں، آدرشوں اور تمناؤں اور غور و فکر کے انداز کا دوبارہ جائزہ لیں۔ اس دور میں عقاید اور اقدار کی عظیم الشان عمارت کی بنیادیں ہل گئی ہیں۔ وہ شعراء جنہیں بین الاقوامی حالات اور نت نئی سائنسی ایجادات کے دھارے کی روشنی میں اپنی معاشرتی اور تاریخی روایتوں کا احساس تھا صرف ان شاعروں نے مردانہ وار بیباکی سے حالات کا مقابلہ کیا اور نئی قدروں کو قبول کیا۔ لیکن نئی نسل کے شعراء تو سائنس کی اس برق رفتار ترقی کے جھٹکے کو برداشت ہی نہ کر سکے اس کی وجہ سے ان شعرا کی صفوں میں ایک نئی تحریک نے زور پکڑا۔ ابطالی اور تقدیری آفتوں پر یقین بڑھانے والی۔ قنوطیت کو پروان چڑھانے والی تحریک ہے۔ اپنے اس مختصر سے جائزے میں ہم اسی تحریک پر اظہار خیال کریں گے۔ کیونکہ ہماری رائے میں یہ تحریک دوسری تمام ادبی تحریکوں میں اہم ہے۔

بعض ایسے بزرگ شعراء جو بڑا اچھا سیاسی اور ادبی شعور رکھتے ہیں آج بھی بڑی صحت مند اور پرجوش شاعری کر رہے ہیں۔ اور بڑے اعتماد کے ساتھ واضح طور پر نئے شعراء کو بتا رہے ہیں کہ ہمیں سائنسی ترقی سے خوفزدہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اگر مستقبل قریب میں دنیا سے مریخ یا دوسرے سیاروں تک روزانہ لوگ آنے جانے لگیں تو اس کے نتائج سے ہوش و حواس کھو دینا بے معنی ہوگا کیونکہ سائنس کی اس حیران کن ترقی کے بعد بھی کرۂ ارض پر انسان کی حیثیت ہمیشہ اہم اور بے مثل ہوگی۔ انسان اشرف المخلوقات ہے۔ ہر ترقی کی انتہا انسان ہی ہوتا ہے۔ پھر ایسے میں کسی بھی ترقی سے ڈرنا اور حواس باختہ ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے؟ یہ صحیح ہے کہ راکٹوں، ایٹم اور ہائیڈروجن بموں کی ایجاد سے انسان کا مستقبل اور اس کی ترقی خطرے میں پڑ گئی ہے لیکن انسان کی ترقی کی راہوں پر تو ماضی میں بھی کئی بار ایسے خطرناک موڑ آچکے ہیں۔ اس کے باوجود انسان نے ثابت قدمی سے برابر ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے شاعروں کی نئی پود نے انسان کی پچھلی جدوجہد سے فائدہ اٹھانے کی مطلق کوشش نہیں کی جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آج ایسی شاعری کی تخلیق ہو رہی ہے جسے بے بسی اور سراسیمگی اور مایوسی اور شکست پسندی کی شاعری کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے فن میں قنوطیت کو صرف اسی وقت تک برداشت کیا جا سکتا ہے جب تک اس کا وجود عارضی ہو یا اس کی جھلک وقتاً فوقتاً کہیں کہیں نظر آجاتی ہو۔ لیکن اگر کوئی شاعر اس کا شعور اور اس کی شخصیت اس کا مستقل طور پر شکار ہو جائے تو یہ ایک مرض کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔

انسان کو ہمیشہ اپنے اچھے مستقبل پر ایمان رکھتے ہوئے معقول زندگی بسر کرنی چاہیئے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی نشو و نما یکایک رک گئی ہے تو ہم اپنی قنوطیت کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک حقیقت بیان کرتے ہیں جس سے مفر ممکن نہیں۔ حقیقت نگاری یا حقائق کے اظہار کو کبھی قنوطیت کے نام سے یاد نہیں کیا جا سکتا۔ اسے تو ایک طرح کی خطرے کی گھنٹی سمجھیئے جو ہمیں یہ یاد دلاتی ہے کہ ایسے تمام تغیرات سے گھبرانا نہیں چاہیئے جو قوانین قدرت کے تحت کبھی نہ کبھی آئیں گے ہی۔ حقیقت کے اظہار سے یہ ہوتا ہے کہ ایک باشعور طبقہ خود اپنے مشعوری احساس کی وجہ سے ترقی کرتا ہے۔ اور ہاتھ باندھے صف بستہ ہونی کا انتظار نہیں کرتا۔

ہمارا مطمح نظر بڑی تیزی سے وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لئے دنیا آئے دن گھٹتی ہی جا رہی ہے ہماری قدیم روایتیں بھی اسی لئے آہستہ آہستہ اپنا مقام کھو رہی ہیں ماضی میں ذہنی انقلاب بتدریج آگے بڑھتا رہا تھا۔ اب ۱۹۶۵ء میں یہ اپنے نقطۂ عروج کو جا پہنچا ہے۔ شاعر کا انداز بیان۔ اس کی تشبیہیں اور غور و فکر کا انداز سب کچھ بدل گیا ہے اس کے جذباتی تجربے ان احساسات سے بالکل مختلف ہیں جن سے آج سے صرف دس ہی سال پہلے کے شاعر دوچار تھے۔ دنیا کی مکمل تباہی کے خطرے کی وجہ سے اب انسان کے لئے یہ ناممکن ہو گیا ہے کہ وہ اپنی آسودہ خاطری کی خیالی دنیا میں کھو یا رہے۔

یہ ساری باتیں صحیح ہیں لیکن کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر فوراً شکست قبول کرلے اور اپنی ادراک و عقلیت کو کسی اذیت ناک تصور کی خاطر قربان کر دے؟ بدقسمتی سے ہمارے نئے شاعر نے اب تک اپنے فن کو حقائق سے دور ہی رکھا ہے۔ اس کے سامنے یہ تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا تو ہے لیکن وہ اس کے مسائل کو سمجھ نہ پایا ہے۔ اسی لئے وہ اور اس کی برادری کے دوسرے شاعر ایک پراسرار تصوراتی دنیا کی تخلیق میں لگے ہوئے ہیں۔ انھوں نے نہ انسان کے حسن اور حسین

سبزہ زاروں کے گیت گائے ہیں اور نہ بھٹکتے ہوئے پُراسرار آوارہ بادلوں کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے۔ وہ تو آئے دن قبرستانوں اور جادوگروں، چڑیلوں اور تاریک راتوں اور مایوس کن تخیلات ہی پر لکھتے رہے ہیں۔ انہوں نے ایک عام انسان کے وقار کا ساتھ چھوڑ دیا ہے اور اپنی ذہنی فرادیت کی اتھاہ گہرائیوں میں جاکر وہ اپنے آپ کو بے یار و مددگار اور قابلِ رحم سمجھنے لگے ہیں۔ ان کے یہاں نہ کسی قسم کی قدریں ہیں، نہ کوئی واضح تصور اور نہ عقائد، جیسے سہارے وہ فنی طور پر زندہ رہ سکیں۔

ان حالات نے ہمارے بعض نئے شعراء کو رومانیت کی آغوش میں پناہ لینے کا موقع عطا کر دیا ہے۔ بہت سے شعرا نے رومانیت کے سہارے بھی بڑے حسین شعر کہے ہیں۔ لیکن ہماری نئی پود کے شاعروں کی رومانیت بھی خاصی مبہم ہے رومانی تحریکیں عموماً معاشرتی اور ذہنی انقلابوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ لیکن نئی پود کے شعراء کی رومانیت تو ان کے گرد و پیش کی صاف اور شفاف دنیا کا ایک بے حد دھندلا تصور ہے۔

جن کو یہ رومانیت راس نہ آئی انھوں نے جنس اور طوائف الملوکی کے آغوش میں فرار ڈھونڈا ہے۔ اس رجحان کے بعض بڑے خطرناک اثرات ابھرے ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری جذبات سے خالی نظر آتی ہے۔ اگر شاعری جذباتی نشاط انگیزی سے خالی ہو تو پھر وہ شاعری نہیں رہتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ کامیاب تک بندی کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔

نئی پود کے شاعروں کی مشکلات اور ان کی محدود صلاحیتوں کا کسے انکار ہو سکتا ہے لیکن ان کے احساسِ شکست سراسیمگی اور قنوطیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اگر زندگی کے بارے میں ان کے نظریئے مثبت نہ ہوں اور اگر انہیں سیاسی اور تاریخی بیداری پسند نہ ہو اور معاشرتی تجربے انہیں مطلق نہ بھائیں تو ہمیں یوں لگتا ہے جیسے انہیں اردو شاعری کے مستقبل سے دلچسپی نہ ہو ایسے میں ہمیں اردو شاعری کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔

ہم نے ان نئے شعرا کی نظموں اور غزلوں کا بڑے غور سے مطالعہ کیا ہے۔ ہمیں ان کی صلاحیتوں کا اعتراف ہے۔ لیکن یہاں ہم انھیں یہ اطلاع دینا ضروری سمجھتے ہیں کہ اُن کی بیشتر شاعری پڑھنے والوں کے پلے نہیں پڑتی۔ غالباً اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ یہ لوگ اپنی ہی زخمی انا میں ہر وقت کھوئے رہتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا اظہارِ بیان بے حد گنجلک ہو گیا ہے۔ ان پر غیر ملکی، خاص طور پر مغربی دنیا کا تو بہت اثر ہے لیکن وہ شاذ و نادر ہی خود اپنے ملک اور اپنے ہم وطنوں سے اثر قبول کرتے ہیں۔ اُن کے فن میں حسن ہے بھی تو صرف کہیں کہیں۔ بعض نئے شاعر ایسے بھی ہیں جو نئے تجربے کرنے کی کوشش میں لگے ہوئے ہیں لیکن کسی نے بھی اب تک کوئی واضح راہ نہیں ڈھونڈ نکالی ہے ان کا لہجہ اب بھی ناقص اور غیر پختہ ہے۔

ابھی حال ہی میں ایک جدید نقاد صاحب نے ان نئے شاعروں کی حوصلہ افزائی کی (یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہمارے یہاں نقادوں کا ایک ایسا طبقہ بھی ہے جس کا کام صرف اپنے تئیں جدید سے جدید تر کہلانے کی خاطر نئے لکھنے والوں کی جا اور بیجا حوصلہ افزائی ہے۔ جب بھی ایک دوسرا جدید تر طبقہ منظرِ عام پر آتا ہے تو یہ فوراً اپنے سابق پسندیدہ فنکاروں کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔ اُن کی خوب ہلائی کرتے ہیں اور آگے بڑھ کر جدید ترین گروہوں کا گرمجوشی سے خیر مقدم کرتے ہیں) ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ان فاضل نقاد صاحب نے یہ واضح کر دیا ہے کہ صوفی شعرائے انسان کی روح کی نجات کی ذمہ داری قبول کر لی تھی۔ حالی نے برصغیر ہند کے مسلمانوں کی زبوں حالی کی تصویر کشی کی ذمہ داری سنبھالی۔ اقبال کے ذمے دیدہ بیداری کے ظہور کا اعلان آیا۔ ترقی پسند شعرا کا خیال تھا کہ وہ ایک صحت مند سماج کی نشو و نما کے ذمہ دار ہیں۔ لیکن جدید نظم کے خالق صرف اپنے ہی کئے کے ذمہ دار ہیں۔ ان کی ذمہ داری اس بیہودہ دنیا میں صرف اپنی ہی ذات کا تحفظ ہے

ایک اور نقاد صاحب نے جو شاعر بھی ہیں، پاکستان کے دانشوروں کو اطلاع دی ہے کہ جدت پسندی کوئی تحریک نہیں ہے' یہ تو ایک آلہ کار ہے' ماضی پر حملے کرنے کا اور حال اور مستقبل کی ترجمانی کا' دوسرے لفظوں میں اگر کبھی قاری کو یہ محسوس ہو کہ شاعر غیر متوقع باتیں کر رہا ہے اور کسی اور دنیں کے گیت گا رہا ہے تو یہ سمجھنا چاہیئے کہ وہ جدید شاعر ہے!

انہیں تمام وجوہات کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید اردو شاعری میں استقلال نہیں ہے۔ جب کوئی شاعر ذہنی طور پر غیر یقینی ہو، اسے کیا کہنا ہے اور کیا نہیں کہنا ہے اس کے بارے میں وہ کوئی واضح تصور نہ رکھتا ہو اور اس کے اردگرد ایسے لوگ ہوں جو اس کی اِس کوتاہی کو ایک اچھی صفت سمجھیں تو شاعر بے چارے کے فن میں نہ کبھی تازگی پیدا ہو سکتی ہے' نہ تاثیر اور نہ قوّتِ حیات۔

اُردو شعرا کے اِس نئے طبقے کو روایتوں سے بھی چڑ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ روایتیں اور قدریں بدل رہی ہیں۔ یہ تو ہمیشہ انسانیت کی ارتقاء کے ساتھ بدلتی ہی رہتی ہیں۔ یہ مسلّمہ حقیقت ہے کہ بعض روایتوں کی ہر حالت میں حفاظت کرنی چاہیئے کیونکہ ان کی قوتِ حیات ہزاروں سالہ انسانی تجربے پر مبنی ہے۔ ہمارے جدید شعرا کو چاہیئے کہ وہ روایات کی قدر کریں۔ جھنجھلاہٹ میں اپنے سارے ماضی کو نظر انداز کر دینا ٹھیک نہیں۔ ان کو اس کا احساس ہونا چاہیئے کہ شاعر سماج کا پیش رو ہوتا ہے اس لئے اسے ہمیشہ آگے آگے ہونا چاہیئے نہ کہ سماج کی پشت پر۔ اس کا فرض صرف اپنے ذوق کی تسکین نہیں۔ اس کا فن تو معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ اس کی تربیت کرتا ہے اور اس طرح معاشرے کی رہبری کرتا ہے شاعر کے فرائض صرف اپنی ہی ذات کی بقا سے کہیں زیادہ ہیں۔ اسے تو روایات کی زندہ اقدار کی حفاظت کرنا ہے انسان کے وقار اور اس کی شخصیت کی عزت کرنی ہے۔ انسان کے دل میں محبت اور حسن کے لئے لگن پیدا کرنا بھی اسی کا فرض ہے۔

نئے اردو شعرا کو برق رفتار تغیرات سے پیدا ہونے والی افرا تفری کا شکار نہیں ہو جانا چاہیئے۔ سائنس دانوں کو آج کی دنیا پر مکمل عبور ضرور حاصل ہے لیکن وہ بھی خاص حد تک۔ شاعر اس کے ساتھ قدم ملا کر چل بھی سکتا ہے اور اس سے بہت آگے بھی بڑھ سکتا ہے۔ شعرا ان راستوں پر اتنی دور تک جا سکتے ہیں جہاں تک پہنچنا سائنس داں کے لئے ممکن نہیں یہی وہ فوقیت ہے جو سائنس داں پر شاعر کو حاصل ہے۔ سائنس کی ترقی اس کے لئے ایک طرح کا چیلنج ہے۔ شاعر کو چاہیئے کہ وہ یہ چیلنج قبول کرے اور اس کا مناسب جواب دے۔ حال کے علاوہ مستقبل بھی شاعر ہی کا ہے۔ شکست قبول کر لینے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسے دور میں جب کہ شاعر کو ترقی کر کے کامیابی کی معراج کو جا پہنچنا ہے' وہ مغلوب ہو گیا ہے۔ آج کے نئے شعرا کی طرح ہمارے قدیم شعرا کو بھی خطرناک حالات سے گذرنا پڑا تھا۔ اُن لوگوں نے ان مصائب کا مقابلہ کیا، ان پر عبور حاصل کیا اور سرخ رو ہوئے — کوئی وجہ نہیں کہ اس دور کے شعراء کو کامیابی حاصل نہ ہو۔

# نظم اور جدید نظم پر چند اصولی باتیں

پروفیسر سید احتشام حسین

نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے، کبھی نثر کے مقابلہ میں شاعری کا ذکر کرتے ہوئے نظم سے شاعری مراد لیتے ہیں اور اس میں شاعری کے تمام اصناف شامل ہوتے ہیں۔ کبھی غزل کو الگ کر کے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لئے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو اور ارتقائے خیال کی وجہ سے تسلسل کا احساس ہو۔ اس کے لئے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ اس کی ہیئت ہی معین ہے۔ ایسی نظموں کو اردو کے ان قدیم اصناف ادب سے الگ ہی دیکھا جاتا ہے جن کی ایک علیحدہ حیثیت اور تاریخ ہے جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی وغیرہ۔ یہاں تک کہ جدید مفہوم میں ان قطعات کو جو غزلوں کے بیچ میں آجاتے ہیں یا ان مسلسل غزلوں کو جو ڈھیلے ڈھالے انداز میں ایک ہی خیال یا جذبہ کی ترجمان ہوتی ہیں، نظم کہنا مناسب نہیں سمجھا جاتا۔ ان ادھورے اور منفی اشارات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لئے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی معین موضوع ہو اور جن میں بیانیہ فلسفیانہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی اور کچھ داخلی یا دونوں قسم کے تاثرات پیش کئے ہوں۔ اگر ہم چاہیں تو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ان نظموں کو بہت سی شاخوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ مثلاً موضوع اور بنیادی آہنگ کے لحاظ سے رومانی، سیاسی، اخلاقی، عشقیہ، مذہبی، ہجویہ فلسفیانہ، مفکرانہ، منظری، بیانیہ وغیرہ اور ہیئت اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے بہ شکل مثنوی، بہ شکل غزل، مثلث، مربع مخمس، مسدس، مثمن، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، غیر مقفیٰ، مستزاد، آزاد نظم، گیتوں کی مختلف شکلیں وغیرہ۔ یہ سب چاہے مخصوص قسم کا تعمیری حسن رکھتی ہوں یا اس سے معرّیٰ ہوں نظموں کے دائرے میں آجائیں گی۔ اس وقت انھیں نظموں پر توجہ کرنا ہے۔

نظم کا جو مفہوم اوپر کی سطروں میں پیش کیا گیا ہے، اسے سامنے رکھیں تو ایسی چیزیں نہ تو فارسی میں نظر آتی ہیں نہ ہندوستان کی مختلف بھاشاؤں اور بولیوں میں۔ فارسی میں غزلِ مسلسل، قصاید، مثنویات، قطعات اور مرثیے ہیں، جنھیں خود الگ اصناف کی حیثیت حاصل ہے اور ان کے بدل (فارسی ہی کے اثر سے) اردو میں بھی موجود ہیں، ہندی بھاشاؤں میں طویل مثنوی نما نظمیں بھجن اور گیتوں کی مختلف شکلیں ملتی ہیں جن سے اردو شاعری نے اتنا اثر نہیں لیا جتنا لینا چاہیئے تھا۔ اس طرح اردو میں نظم کا جو سرمایہ بھی نظر آتا ہے وہ خود اس کا ہے۔ اسے ہیئتی سانچے تو یقیناً اکثر و بیشتر فارسی ہی سے دستیاب ہوئے ہیں لیکن عہد قدیم میں بھی موضوع اور خیال کا انتخاب شاعر کے انفرادی تجربہ پر مبنی تھا۔

اردو زبان ابتداء ہی سے کچھ ایسا قالب اختیار کرنے لگی کہ آہستہ آہستہ اس کا رشتہ ہندوستان کی اکثر بھاشاؤں سے

ٹوٹ گیا، گویہ بعض تاریخی اسباب کا نتیجہ تھا لیکن اُردو کے مستقبل کے لئے یہ مفید نہیں ہوا اُردو کو عوامی ادب یا لوک گیتوں کا کوئی سہارا نہیں ملا۔ امیر خسرو کے عہد میں یہ افتراق شروع نہیں ہوا تھا، اُن کا ہندی کا ادبی سرمایہ مشکوک سہی لیکن جو بھی ہے ہندوستانی اثرات سے سرشار ہے۔ کبیر داس کی اُردو کے ارتقائی دور سے الگ رکھنے کے کوئی معنی نہیں معلوم ہوتے۔ ہندوستان کے عوامی ادب سے قریب رہنے کی سب سے اچھی مثال بعض صوفیاء کے کلام میں ملتی ہے۔ میاں افضل جھنجھانوی کا بارہ ماسہ (بکٹ کہانی) اسی اثر و تاثر کے سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اُردو اور بھاشاؤں میں دوری ہوتی گئی۔ لسانی حیثیت سے یہ بات اتنی نقصان دہ نہیں جتنی موضوعات اور خیالات کے نقطۂ نظر سے ہے بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو نے لسانی ترتیب اور تہذیب میں ہندی بھاشاؤں سے جتنا فائدہ اُٹھایا اُس کا عشرِ عشیر بھی اُس کے ادب سے نہیں حاصل کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندی کے ذریعہ سے آنے والی فنی اور تہذیبی روایتیں اُردو میں اتنی جگہ نہ پا سکیں جتنی امید کی جا سکتی تھی، مگر یہ بحث کسی اور موقع پر مناسب ہوگی۔

جہاں تک اُردو میں نظم گوئی کا تعلق ہے عام خیال یہ ہے کہ اس کی ابتداء عہدِ جدید میں ہوئی۔ اگر ہم شعوری طور پر ایک صنفِ شاعری کو ترقی دینے کا خیال کریں تو یہ بات غلط نہیں ہے لیکن اگر نظم نگاری کی روایت کی جستجو کریں تو اس کی تاریخ کم و بیش وہی ہوگی جو خود اردو شاعری کی ہے۔ اگر امیر خسرو کو چھوڑ دیں کہ ان کی اردو یا ہندی شاعری کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ تو دکن میں، جہاں اُردو شاعری نے ارتقاء کے پہلے زینے طے کئے، شروع ہی سے مختصر مثنویوں کی شکل میں مذہبی یا صوفیانہ نظمیں ملنے لگتی ہیں اور سترھویں صدی کی ابتداء ہوتے ہوتے اُن کی شکل واضح ہو جاتی ہے۔ شمالی ہند میں صوفی بزرگوں میں شرف الدین یحییٰ منیری، شیخ عبدالقدوس گنگوہی اور بعض دوسرے نام ملتے ہیں، دکنی اور گجراتی صوفی شعراء کا سارا کلام قریب قریب مثنویوں کی شکل میں ہے اور ان کا ذکر مثنویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیئے لیکن گولکنڈہ کے سلطان محمد قلی قطب شاہ کا کچھ کلام ایسا ہے جسے نظموں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ممکن ہے اس کی نظموں کی روایت تلنگو سے رشتہ رکھتی ہو کیونکہ وہ اس زبان کا بھی ماہر تھا اس کے پسندیدہ موضوعات ہیں بسنت، عید، شب برات، بعض رسوم شادی، اپنی محبوباؤں اور پیاریوں کے حسن و کمال کا بیان، برسات، اپنی خوبصورت تعمیرات اور فتوحات کا ذکر۔ اگر غور کیا جائے تو ان میں سے اکثر اس کے انفرادی ذوق اور تجربہ سے تعلق رکھتی ہیں اور ولولۂ حیات کی مظہر ہیں۔ انھیں پڑھتے ہوئے یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ان کا زمانہ ۱۶۰۰ء کے قریب کا ہے۔ اس کی زبان کی ہندوستانیت، موضوعات کی مقامیت اور جوشِ اظہار قلی قطب شاہ کو اُردو کے اعلیٰ شعراء کی صف میں جگہ دلاتی ہیں اس کا کلیات شائع ہو چکا ہے اور جب ہندوستانی تہذیب کی تاریخ مرتب کرنے میں شعر و ادب سے مدد لی جائے گی تو اس کے کلام سے بھی مدد ملے گی۔ یہاں نمونہ کے طور پر ایک نظم جس کا موضوع "جلوے کا گیت ہے" نقل کی جاتی ہے۔

پریم پیاری کا جلوہ گاؤ سارے ۔۔۔ اسے چندر سورسے پر ماں سنگارے
سہاگاں بھاگ پھل مُکھ کھلے ہیں ۔۔۔ سہیلیاں آرتی تارے فارے
ریاد تخت جادو کا خوشی سے ۔۔۔ کہ چوندھر چپک موتیوں سے سنہارے
چراؤ تیل اب ساتوں سہاگاں ۔۔۔ مشاطہ ہو کے زیرہ ہت نکالے
پلا شربت، دیو دو ہاتھاں میں بیڑے ۔۔۔ بندھاؤ ساڑیاں، موتیاں کنارے
محمد قطب شہ اداس پری کوں ۔۔۔ خدایا کہ جدائی لگ میں سارے

قریب قریب اسی عہد کی دکنی اور گجراتی مثنویوں میں منظر، سراپا اور جذبات کے نقطۂ نظر سے متعدد مثنویوں میں سے لیے

ٹکڑے الگ کئے جا سکتے ہیں جن پر علیحدہ مکمل نظم کا اطلاق ہو۔ اسی طرح واقعۂ کربلا کے متعلق نظموں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے جو موضوع کے اعتبار سے تو مرثیہ ہے لیکن بعض دوسری حیثیتوں سے اُسے نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے تاہم چونکہ یہاں نظم کا ایک مخصوص مفہوم پیشِ نظر ہے اس لئے اُن سے بحث نہیں کی جائے گی

—— شمالی ہند میں یوں تو اُردو شاعری کی گرم بازاری اٹھارویں صدی کے ابتدائی سالوں میں ہوئی لیکن سترھویں صدی بھی ایسے ناموں سے خالی نہیں ہے جنھیں صرف اردو ادب کی تاریخ میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ اس سلسلہ کا سب سے اہم نام محمد افضل جھنجانوی کا ہے جنھوں نے دوازدہ ماہہ (بارہ ماسہ یا بکٹ کہانی) لکھ کر ادبی سرمایہ میں ایک گراں بہا اضافہ کیا۔ اس نظم کے متعلق پروفیسر شیرانی لکھتے ہیں:۔

"محمد افضل کی بکٹ کہانی درحقیقت ایک بارہ ماسہ یا دوازدہ ماہہ ہے جس میں ایک فراق دیدہ عورت اپنے خاوند کی جدائی میں اپنی سکھیوں اور سہیلیوں سے خطاب کر کے اپنی بیتابی اور دردِ جدائی کا ماتم سناتی ہے اور جیسا کہ ہمارے ملک میں دستور ہے ہر ہندی ماہ کے عنوان کے ذیل میں اپنا قصۂ غم ایک دلگداز پیرایہ میں دہراتی ہے۔ اس کی زبان دکنی سے بہت مختلف ہے اور صاف ہے۔ اس نظم میں فارسی بندشیں جا و بیجا باندھی گئی ہیں...... فارسیت کے باوجود یہ نظم جذبات کے لحاظ سے بالکل ہندی ہے۔ اس میں ہندوانہ زندگی کا مرقع پیش کیا گیا ہے حتیٰ کہ ہندو تہواروں، ہولی، دوالی اور دسہرہ مع ان کے لوازمات کے مذکور ہے۔ ہولی کے گیت گائے جاتے ہیں، رنگ کی پچکاریاں ہاتھوں میں ہیں، دف اور مردنگ بجائے جاتے ہیں، سر پہ منڈل چھڑکتے ہیں گلال اور عبیر اُڑایا جا رہا ہے، دوہرے اور غزلیں گائی جاتی ہیں، کاگا قاصد ہے، کوئل کوکتی ہے اور پپیہا پیہو پیہو کی پکار لگاتا ہے۔ جوگن کا بھیس برہمن کا پوتھی دیکھنا ٹوٹکے کرنا وغیرہ وغیرہ یہ تمام ہندی جذبات ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ محمد افضل کی یہ نظم ہندوؤں میں جیسا میر حسن کا بیان ہے، زیادہ مقبول رہی:"

اس کے متعلق اب اور کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، مثنوی کی بحر میں ہونے کے باوجود یہ نظم مثنوی سے بہت مختلف ہے۔ ابتدا کے چند شعر یہ ہیں:۔

سنو سکھیو بکٹ میری کہانی — بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو سوکھ دن نہ نیند راتا — برہوں کی آگ میں سینہ جراتا
تمامی لوگ مجھ بوری کہیں ری — خرد گم کردۂ مجنوں کہیں سی
نہیں اس درد کا دارو کسی کن — بچھڑے حیراں سبھی حکمائے ذوفن
اری جس شخص کوں یہ دیو لاگا — سیاناں دیکھ اس کوں دور بھاگا

کہا جاتا ہے کہ دہلی میں اردو شاعری وؔلی کے تتبع سے شروع ہوئی لیکن یہ درست نہیں۔ شیخ بہاؤالدین برناوی، افضل جھنجانوی اور جعفر زٹلی کی موجودگی میں اس خیال کی کوئی حقیقت نہیں رہ جاتی۔ جعفر زٹلی کو ایک فحش نگار یا مسخرہ قرار دے کر تاریخوں میں جگہ نہیں دی گئی ہے لیکن شمالی ہند میں اردو کے ارتقاء کی کہانی، اُن کی قدرتِ بیان، تنوع اور عوام پسندی کے تذکرے کے بغیر ادھوری رہ جائے گی۔ زندگی کی پریشاں حالی، بدحالی، ابتذال اور دہلی کی تباہ حالی جو مغل حکومت کے زوال کا نتیجہ تھی، ایک مخصوص انداز میں جعفر زٹلی کی شاعری میں منعکس ہو گئی ہے اور اس کا مطالعہ نہ صرف ارتقائے زبان کے نقطۂ نظر

سے مفید ہوگا بلکہ سماجی اور اخلاقی مسائل کے متعلق بھی ان میں بہت کچھ ملے گا۔ ان کا زمانہ وہی ہے جو اورنگ زیب اور بہادر شاہ اول کی حکومت کا ہے اور ان کی شاعری اس عہد کی بہت سی خامیوں کی ترجمان ہے "نوکری" پر ایک نظم کے چند شعر دیکھئے :-

بشنو بیان نوکری، جب گانٹھ ہووے کھوکھری　　تب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا حظ ہے
ہر صبح ڈھونڈے چاکری، کوئی نہ پوچھے بات ری　　سب قیمیں ڈھونڈیں لاگ دی یہ نوکری کا حظ ہے
دس بیس بھرے ہیں گئے، دس بیس بخشی سنے لئے　　دس بیس جھگڑے میں گئے، یہ نوکری کا حظ ہے
رکھیں سپاہی گھات کو، چوکی دلادیں رات کو　　کوئی نہ پوچھے بات کو، یہ نوکری کا حظ ہے
امراؤ سب ہیں بے خبر، احدی بچارے بے وقر　　اسوار پاجی سے بتر، یہ نوکری کا حظ ہے
صاحب تپ بیداد ہے، محنت ہمہ برباد ہے　　اے دوستاں فریاد ہے، یہ نوکری کا حظ ہے

ان شعراء کے علاوہ ہریانہ، پنجاب، گجرات اور دکن کے علاقہ میں اور شعراء کے نام بھی نظر آتے ہیں، جنھوں نے مثنوی کے انداز میں نظمیں لکھیں لیکن شمالی ہند میں باقاعدہ اردو شاعری فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد سے شروع ہوئی اور متعدد شعراء نے فارسی گوئی ترک کر کے، امیر خسرو کے جلائے ہوئے چراغ کی لو تیز کی اور افضل جھنجھانوی اور میر جعفر زٹلی کے بنائے ہوئے راستہ پر چل کر اپنی بول چال کی زبان کو تہذیبی اور ادبی کاموں کے لئے بھی استعمال کرنا شروع کیا۔ دہلی کے ابتدائی دور شاعری میں نواب صدر الدین محمد خاں فائز دہلوی اور شاہ ظہور الدین حاتم کے نام روشن حرفوں میں سامنے آتے ہیں۔ فائز کے متعلق سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بہت سا تحقیقی مواد دیوانِ فائز میں اور حاتم کے بارے میں اچھی خاصی معلومات ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے سرگزشتِ حاتم میں یکجا کر دی ہیں اور دونوں کی نظم گوئی کے متعلق بھی اظہار خیال کیا ہے۔ فائز کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے مسعود صاحب نے لکھا ہے :-

"فائز کے یہاں مسلسل نظمیں بھی ہیں اور تعداد میں غزلوں سے کہیں زیادہ ہیں۔ اُن کے عنوان مختلف ہیں مثلاً تعریف پنگھٹ، وصفِ جھنگیرن، تعریف جوگن، بیانِ میلۂ بہتہ، تعریف نہان نگمبود ...... یہ مسلسل نظمیں ثابت کرتی ہیں کہ جس طرح فائز کو ہماری موجودہ معلومات کی بنا پر دہلی کے پہلے اردو غزل گو قرار پاتے ہیں اسی طرح وہ دہلی کے پہلے اردو نظم گو بھی ٹھہرتے ہیں"

ڈاکٹر زور نے حاتم کو "دہلی کا پہلا اردو شاعر" قرار دے کر کہا ہے کہ وہ اچھے غزل گو ہونے کے علاوہ ایک اعلیٰ پایہ کے نظم گو بھی تھے۔ لکھتے ہیں کہ

"حاتم کو ایک نظم گو شاعر کی حیثیت سے بھی اہمیت حاصل ہے۔ میر و سودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں۔ اُن کے ہمعصروں میں ناجی اور آبرو نے بھی مسلسل نظمیں لکھیں لیکن ان کے موضوع اتنے وسیع نہیں تھے اور نہ ان کی نظمیں اتنی کثیر تعداد میں موجود ہیں۔ ......، شاہ حاتم کی جو نظمیں خاص کر قابلِ ذکر ہیں اُن کے نام یہ ہیں۔ حمد و نعت، حقہ، قہوہ، نیرنگیٔ زمانہ، عرضی استعفاء، بنام فاخر خاں، بارہویں صدی، حالِ دل"

اس بحث سے قطع نظر کہ فائز اور حاتم میں اولیت کسے حاصل ہے یہ ایک حقیقت ہے کہ دلی کے ابتدائی دور شاعری میں جو نظمیں لکھی گئیں، وہ محض مثنوی کے انداز میں بیانیہ قصے نہیں ہیں بلکہ مختلف خارجی اور داخلی موضوعات کے شاعرانہ بیان پر

حاوی ہیں۔ اگر فائز کے موضوعات زیادہ تر حسن اور اس کے تاثرات سے تعلق رکھتے ہیں تو حاتم فلسفیانہ اور مفکرانہ موضوعات کا انتخاب بھی کرتے ہیں۔ فائز زیادہ تر مثنوی کی ہیئت سے کام لیتے ہیں تو حاتم ان میں بھی تجربے کرتے ہیں چنانچہ انھوں نے مخمس سے بھی کام لیا ہے۔ بارہویں صدی کے حالِ پریشاں پر جو نظم لکھی ہے اس کا ایک بند یہ ہے ؛۔

شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی میں
امیروں بیچ سپاہی کی قدر دانی میں
بزرگوں بیچ کہیں بوئے مہربانی میں
تواضع کھانے کو دیکھو تو جگ میں پانی میں
گویا جہاں سے جاتا رہا سخاوت و پیار

فائز نے لکھنو گھاٹ کے نہان کا منظر دیکھا ہے اس سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں :۔

ندی پر نمایاں ہیں سیمیں بدن
جیوں روپے کی تھالی میں ڈھلتے رتن
کھڑے گھاٹ پر ہیں بسی سیم بر
خجل ان کے مکھ سے سورج اور چندر
مرے دل کو آتا ہے اس سے حذر
کہ ان کو نہ لاگے سورج کی نظر
ہے اِندر کی اِنو سبھا جلوہ گر
کہ ہر نار دِستی ہے رمبھا سوں ور
ہر اک نار سورج سی موہیا دھرے
کھڑی ہو سورج کی پوجا کرے

ان دونوں استادوں کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ فائز ایک منصبدار امیر کبیر تھے اس لئے اُن کے موضوعات کیا ہو سکتے تھے اور حاتم ایک معمولی سپاہی، پکاولی، خانساماں اور درویش تھے، اُن کی نگاہ کن موضوعات تک جاتی تھی اور ان کی زندگی کے تجربے انھیں کیا سوچنے پر مجبور کرتے تھے۔

آبرو نے ایک مثنوی نما نظم "موعظتِ آرائش معشوق" کے نام سے لکھی جو اٹھارھویں صدی عیسوی میں دہلی کے اخلاقی اور جنسی ابتذال کی آئینہ دار ہے اور درگاہ قلی خان سالار جنگ نے اپنی کتاب مرقع دہلی میں جس قسم کی جنسی کجروی اور انتشار کا آنکھوں دیکھا حال لکھا ہے اس کا نمونہ ہے۔ شاکر ناجی کی صرف ایک نظم کا پتہ چلتا ہے جو انھوں نے نادر شاہ کے تباہ کن حملہ سے متاثر ہو کر لکھی اور جو کسی صورت میں دستیاب نہیں ہوتی۔ یہ دونوں شعراء بھی کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے عہد کے ترجمان ہیں اور گو ان کا اصل میدان نظم گوئی نہیں تھا، جس کی کوئی مقبول اور واضح اولیت بھی نہیں تھی۔ لیکن انھوں نے اپنے بعض تاثرات کے اظہار کے لئے غزل کے بجائے نظم کا سانچہ منتخب کیا۔ اب اگر ہم تاریخی اعتبار سے آگے بڑھیں تو اردو شاعری کا وہ دور ہمارے سامنے آجاتا ہے جو کئی حیثیتوں سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ سودا اور میر کا دور ہے۔ اردو شاعری کے وسیع اور بلند ہونے کا وہ اعلیٰ اور باوقار ہونے کا دور۔ تقریباً اسی دور میں غزل، قصیدہ، ہجو، مثنوی نے اپنا مزاج پایا اور منفرد رنگ اختیار کیا۔ بعض حیثیتوں سے یہ اصناف اپنے نقطۂ عروج پر پہنچیں، لیکن تھوڑے ہی دنوں کے اندر اردو نظم کو بھی نظیر اکبر آبادی کی شکل میں ایک معمار نصیب ہوا جس نے تن تنہا، فارسی یا ہندی کی روایتوں کا سہارا لئے بغیر ایک عالی شان محل تیار کر دیا۔ جس کی عظمت، پائیداری اور ندرت کا اعتراف اب کیا جا رہا ہے۔

گو اردو ادب کی کوئی تاریخ میر اور سودا کو مفہوم میں ایک نظم نگار کی حیثیت سے نہیں پیش کرتی، لیکن اگر ہم ہجو اور مثنوی شہر آشوب اور قطعات کو ان کے روایتی اور مقررہ مفہوم سے الگ کر کے دیکھیں تو ان میں نظم کی بات کی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ سودا اور میر نے مخمسوں، شہر آشوبوں مثنویوں اور ہجووں کی شکل میں مختلف مسائلِ حیات پر دلکش نظمیں لکھی ہیں

ان میں انفرادی اور اجتماعی، داخلی اور خارجی، فطری اور سماجی تاثراتی اور فلسفیانہ سبھی مسائل جگہ پاتے ہیں ان نظموں میں وحدت تاثر بھی ہے۔ اور تعمیری حسن بھی۔ اس مختصر مضمون میں اس بحث کا موقع نہیں ہے کہ انھیں کس حد تک نظم کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جو شخص بھی سودا کی چھڑی یا لاٹھی، موسم گرما، موسم سرما، مخمس شہر آشوب، قصیدہ شہر آشوب اور تضحیک روزگار پڑھے گا وہ ان کو اعلیٰ پایہ کی نظموں میں شمار کرے گا۔ آخرالذکر تین نظمیں عام طور سے ہجوؤں کے پہلو میں رکھی جاتی ہیں لیکن ان کا سماجی موضوع، شاعرانہ حسنِ تعمیر، گہری انسانیت اور وسیع النظری سب انھیں معمولی ہجوؤں سے الگ کرتی ہیں۔ تضحیک روزگار میں لاغر گھوڑا مٹتی ہوئی مغل حکومت کی علامت بن جاتا ہے اور ہم اپنے پیش نظر معیار رکھیں۔ یہ نظم غیر معمولی فنی حسن کی حامل نظر آتی ہے۔ اسی طرح میر کے بعض ترکیب بند، مختصر مثنویاں، مخمس اور مسدس، شکار نامے، سوانحی نظمیں تقریباً ہر حیثیت سے نظمیں ہیں۔ شہروں کی بے رونقی، لشکر کی بدحالی، امراء کی بدنفسی، لوگوں کی خود غرضی اور اپنی "بیدماغی" کی جو تصویریں میر نے کھینچ دی ہیں ان سے اس عہد کے سماجی، اخلاقی اور سیاسی زوال کی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے موضوعات کی وسعت اور گوناگونی کے باوجود ان نظموں میں فنی تجربے نہیں کئے گئے ہیں اور یہ بات اس کی دلیل ہے کہ باقاعدہ نظم میں کوئی شاعرانہ تصور موجود نہیں تھا اور جو کلاسیکی روایات رائج تھیں ان سے انحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

اس سلسلہ کی تکمیل ہی نہیں بلکہ ایک نئی روایت کی ابتداء نظیر اکبرآبادی سے ہو جاتی ہے جنھوں نے نظم نگاری کو غزل گوئی پر ترجیح دی اور نظموں ہی کو اپنی شخصیت اور اپنے عہد کی ترجمانی کا ذریعہ قرار دیا۔ ان کی غزل گوئی بڑی حد تک روایتی اور رسمی ہے لیکن نظمیں اچانک زندگی کی لاتعداد راہیں روشن کر دیتی ہیں۔ انھوں نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود تفریحات، فلسفہ حیات و مرگ، تغیراتِ زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس، امارت ہر موضوع پر نظمیں لکھیں۔ ان کی نظموں میں عام انسانی زندگی کا افسوں جاگ اٹھا ہے، محبت ارضی اور مادی معلوم ہوتی ہے اور مظاہرِ حیات رقصاں و جولاں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہم غزل کی کسی حد تک محدود دنیا کے باہر نظم گوئی کے امکانات کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نظیر کی زبان سادہ اور بول چال کے انداز سے قریب تر ہے۔ انھوں نے نظم کی ہیئت میں خاص تجربے نہیں کئے پھر بھی مختلف بحروں اور زمینوں میں یکسانی روانی کے ساتھ عام فہم انداز میں زندگی کے تجربات اور تصورات کے خزانے یکجا کر دیئے ہیں۔ اس عہد کے دوسرے شعراء اس طرح آٹے دال، مفلسی، تیراکی کے میلے، کبوتر بازی، تل کے لڈو، کوڑے برتن، مہابیر کے میلے، کنھیا جی کے جنم، برسات، ہولی آگرہ کی تباہی، جوانی، موت، جاڑے، آمس، روضہ تاج گنج پر نہ تو نظمیں لکھتے تھے اور نہ زندگی کے محدود تجربات اور درباری فضا کے جادو اور مخصوص جمالیاتی تصورات کی وجہ سے ایسی نظمیں لکھ سکتے تھے۔ نظیر کا تنوع، ان کی معلومات بہت کم شاعروں کے حصہ میں آئی ہیں اور گو آج نظمِ اردو کا کارواں بہت آگے بڑھ چکا ہے لیکن نظیر اپنی جگہ پر ایک دلکش منارے کی طرح کھڑے ہیں اور بہت سے نظم نگاروں کی راہ روشن کر رہے ہیں۔[1]

نظیر کا انتقال ۱۸۳۰ء میں ہوا اور کچھ دنوں تک نظم کی دنیا سنسان رہی۔ جن شعراء کا ذکر ہوا ان کے علاوہ انشاء کی بعض نظمیں بھی اپنے ندرتِ بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز کہی جا سکتی ہیں۔ غالب کی چکنی ڈلی، بیسنی روٹی اور آم کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ مختلف مثنویوں اور مرثیوں میں ایسے حصے مل جائیں گے جن سے نظم کا لطف اٹھایا جا سکے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ایک علیحدہ صنف کی حیثیت سے نظم کو پوری طرح پھلنے پھولنے کے لئے اس دورِ جدید کا انتظار کرنا پڑا جس نے انیسویں صدی کے وسط میں زندگی کی بنیادوں میں تبدیلی پیدا کر دی۔ یہ موقع اس تبدیلی کے تفصیلی بیان اور تجزیہ کا نہیں ہے

---

[1] نظیر کی شاعری پر میں کئی بار اظہارِ خیال کر چکا ہوں ملاحظہ ہوں تنقیدی جائزے اور ذوقِ ادب اور شعور۔

(خود میں نے اس موضوع پر بارہا لکھا ہے) بس یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ ہندوستان کی زندگی ایک ایسے نئے اور اہم موڑ پر آگئی تھی جہاں اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ تبدیلی کے لئے جو صورتیں پیدا ہوئی تھیں۔ زندگی کے جن پہلوؤں میں تغیرات ہوئے تھے اُن سے جو نتائج پیدا ہوئے تھے وہ سب نئے تھے۔ انہیں حالات کے زیر اثر نظم نگاری کی تحریک شروع ہوئی اور شعوری طور پر غزل کے مقابلہ میں نظم کو اہمیت دینے کی مہم کا آغاز ہوا۔ جن ذہنی اور علمی تقاضوں نے ناول، تنقید، افسانہ نویسی، مضمون نگاری کی طرف متوجہ کیا، جنھوں نے نئی تعلیم، سائنس، مغربی فلسفہ مذہبی اصلاح کی طرف متوجہ کیا، انھیں نے مسلسل، مربوط اور مخصوص و معین موضوعات کے متعلق لکھی ہوئی نظموں کا مطالبہ بھی کیا۔ جس طرح زندگی کے اور مطالبے مخالفت اور کشمکش کے باوجود کسی نہ کسی حد تک پورے ہوتے اُسی طرح نظم گوئی بھی ایک عملی تحریک کا روپ لے کر ادبی فضا کا جزو بن گئی یہ شاعری کا وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونا تھا۔

نئے حالات میں نظم کی جس تحریک کا ذکر ہوا اُس کی پہلی عملی اور شعوری شکل لاہور کی انجمن پنجاب تھی جس کی بنیاد مولانا محمد حسین آزاد نے ایک علم دوست ڈائریکٹر تعلیمات کرنل ہالرائڈ کے مشورے سے ڈالی۔ اس انجمن کی بنیاد کس سن میں پڑی یہ تو یقینی طور پر معلوم نہیں لیکن آزاد نے اس تحریک کی ابتداء غالباً ۱۸۶۷ء میں کردی تھی جب انھوں نے "نظم اور کلام موزوں" کے بارے میں اپنے خیالات ایک لکچر کی شکل میں پیش کئے۔ یہ پہلا بیج تھا جو موافق سرزمین میں ڈالا گیا اور رائگاں نہیں گیا بلکہ بہت جلد برگ و بار لایا۔ اس موافق سرزمین کا ذکر پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ میں سنیئے۔

"جس طرح شاہ عالم کے عہد کی نادر گردیوں نے دہلی کے اہل کمال اور ماہرانِ فن کو اس اُجڑے دیار سے نکال کر لکھنؤ کی گل زمین کو رشکِ ارم بنانے کے لئے وہاں پہنچایا، اسی طرح غدر ۱۸۵۷ء کی گیر و دار نے ان کو ایک لٹے ہوئے قافلہ کے ساتھ پنجاب میں پناہ دی جوان کی چابکدست باغبانی اور شاہدِ سخن کی نفیس مشاطگی سے ہشت بہشت کا نمونہ بن گیا۔ ماسٹر رائے بہادر ماسٹر پیارے لال (آشوب)، منشی درگا پرشاد نادر، مولوی سید احمد مولف فرہنگ آصفیہ، مولوی کریم الدین، پنڈت من پھول، شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی یہ سب یکے بعد دیگرے دہلی سے نکل کر لاہور میں جمع ہوئے۔ ان میں ماسٹر صاحب اور مولانا آزاد غالباً اوّلیت کا فخر رکھتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بازار علم میں دہلی اور لکھنؤ کی ٹکسالی شاعری کی کساد بازاری ہو چکی تھی اور چونکہ کسب معاش علوم مغربی کی تحصیل پر موقوف تھا اس لئے شاعری ایک عیب سمجھی جانے لگی تھی...... ان حالات کو دیکھ کر اور اپنی اس وقت کی شاعری کی استعداد کا دیگر زبانوں کی شاعری سے موازنہ کر کے اور طبیعت کی جدت سے متحرک ہو کر انھوں (آزاد) نے اُردو شاعری کے لئے نظری یا نیچرل شاعری کی بنیاد ڈالی.........."

آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورِ ادب کے پھیلانے میں جو اوّلیت حاصل ہے اس کا تسلیم کرنا صحیح تاریخی نقطۂ نظر قائم کرنے کے لئے ناگزیر ہے کیونکہ اسی طرح ہم اُن "مناظموں" تک پہنچ سکتے ہیں جنھوں نے "مشاعروں" کی جگہ لے لی اور اس جدید شاعرانہ تحریک کو ساز و برگ عطا کئے جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی جاری ہے اور غالباً پہلی شعوری ادبی تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اس تحریک میں نظم کی اہمیت پر غور کرتے ہوئے کئی بحث طلب پہلو پیدا ہوتے ہیں، کیا یہ تحریک غزل کے خلاف تھی؟ کیا غزل کی مقبولیت کے خلاف محض ردِ عمل کی حیثیت رکھتی تھی؟ کیا غزل کی فرسودگی اور زوال کا نتیجہ تھی؟ کیا محض انگریزی تعلیم اور

مغربی شاعری کے مطالعہ کا اثر تھی؟ کیا واقعی اس سے شاعری زندگی سے قریب تر ہو رہی تھی؟ ان سوالوں کے علاوہ اور سوالات بھی پوچھے جا سکتے ہیں لیکن ان کے جواب میں دفتر کی ضرورت ہوگی اور مختصر اشارے غلط فہمی پیدا کر سکتے ہیں اس لئے اس وقت ان سے آنکھیں بند کر کے محض اس کے تاریخی اور فنی پہلوؤں کو دیکھنا مناسب ہوگا۔

جب مئی ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب نے مصرع طرح کے بجائے موضوعات پر نظمیں لکھ کر مشاعروں میں شرکت کا اعلان کیا تو لاہور میں ایسے مشاعروں کا سلسلہ چل نکلا۔ ان میں مولانا حالی نے بھی شرکت کی اور اپنی چار مشہور مثنویاں یعنی برکھا رت نشاط امید، حب وطن اور مناظرہ رحم و انصاف انھیں مشاعروں میں پڑھیں۔ بدقسمتی سے ان مشاعروں کی تفصیلی روداد نگاہوں سے اوجھل ہے ورنہ جدید شاعری کے ابتدائی نقوش کے دیکھنے اور پرکھنے سے کئی ادبی پہلوؤں پر روشنی پڑتی اور یہ بھی معلوم ہوتا کہ اُن سے شعراء ان میں حصہ لیتے تھے پنڈت کیفی نے اپنے اس لکچر میں اپنی شاعری کے اس پہلے مشاعرے کا حال ضمیمہ کوہ نور لاہور ۱۹ مئی ۱۸۷۷ء سے اخذ کر کے پیش کیا ہے۔ یہ نتیجہ خیز لکچر مطالعہ کا مستحق ہے یہاں محض اس سے اتنا ہی لینا ہے جو سلسلہ بیان کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے ضروری ہے۔ جس جلسہ میں نظموں کا یہ مشاعرہ ہوا اس میں متعدد اردوداں اور علم نواز انگریز شریک تھے جنھوں نے تقریریں کیں۔ پھر آزاد نے ایک نظم سنائی اور یہ طے پایا کہ آئندہ جلسہ میں زمستان کے موضوع پر نظمیں لکھی جائیں۔ چنانچہ ۳۰ر جون ۱۸۷۴ء کو جو مشاعرہ ہوا اس میں حسب ذیل شعراء نے نظمیں پڑھیں: شاہ انور حسین ہما، مرزا اشرف بیگ اشرف رئیس دہلی، منشی الٰہی بخش رفیق، آزاد، مولوی محمد مقرب علی، مولوی امو جان ولی شاگرد غالب، مولوی قادر بخش، مولوی عطاء اللہ اور مولوی علاؤ الدین محمد کاشمیری۔ ان شعراء کی نظموں کے جو نمونے موجود ہیں اُن سے یہ تو اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ شعراء کچھ بہت مقبول یا اہم تھے لیکن جو نئی راہ ہموار کر رہے تھے یہ ضرور روشن ہوتی نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں بدلتی ہوتی ہندوستانی زندگی کا ہلکا سا عکس اور تعمیر نو کی خواہش، امید اور مستقبل کے بہتر ہونے کا یقین دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مشاعرہ میں مولانا محمد حسین آزاد نے جو نظم پڑھی اس کے متعلق پنڈت کیفی (نہ جانے اپنے الفاظ میں یا ضمیمہ کوہ نور لاہور کے لفظوں میں) لکھتے ہیں:- "آزاد مرحوم اپنی نظم کے لئے بحر کے انتخاب میں فرد تھے ان کا یہ خصوصی امتیاز ہے کہ وہ لیٹی ہوئی اور سست بحروں میں کبھی قلم نہ اٹھاتے تھے اور نظموں کی طرح ان کی یہ نظم بھی رواں دواں اور شاندار ہے۔ قوت تالیف اور حسن ادا، جدت تخیل اور اسلوب کی ندرت اُن پر ختم ہے۔"

اِن مناظموں کا سلسلہ جاری رہا اور ایک منظم تحریک کی شکل اختیار کر گیا کیونکہ لاہور کے علاوہ بعض دوسرے مقامات پر بھی ایسے جلسوں کی بنیاد پڑی۔ اس وقت کے اخبارات اور رسائل میں اُن کی رودادیں ملتی ہیں جن کا یکجا کر لینا ایک اہم تاریخی کام ہوگا۔ جیسا کہ ہونا چاہیئے تھا بعض مقامات پر اس نئے اقدام کی مخالفتیں بھی ہوئیں۔ دہلی اور خاص کر لکھنؤ میں اختلاف کے طوفان تیز تھے لیکن اس کے باوجود جو ادب وجود میں آتا ہے اس میں نظمیں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ اہم نظر آتی ہیں اور یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ صرف دہلی اور لکھنؤ ہی نہیں دوسرے اہم شاعرانہ مرکز، جیسے حیدر آباد اور رامپور بھی اس تحریک سے متاثر نہیں ہوئے کیونکہ درباری اور جاگیردارانہ اثرات میں رسے بسے ہونے کی وجہ سے وہ فطرتاً روایتی شاعری کے حصار سے باہر نکلنا نہیں چاہتے تھے۔

محمد حسین آزاد کا مجموعۂ کلام نظم آزاد کسی غیر معمولی شاعرانہ بصیرت کا حامل نہیں ہے، گو اُس میں نئی ادبی تحریک کے بہت سے خط و خال موجود ہیں جن سے اس کی علمی حیثیت متعین کی جا سکتی ہے۔ اُن کے اکثر موضوعات شاعری کے

اُس دائرے میں آتے ہیں جنھیں اس عہد میں نیچرل شاعری کہا گیا۔ اس لفظ کے ساتھ فطرت سے لگاؤ، اصلیت اور افادیت کے متعدد پہلو وابستہ تھے۔ حالی کی اکثر منظومات، مسدس، قطعات ہر ایک پر اس تحریک کی چھاپ ہے۔ اور خود حالی نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اس قسم کی نظم نگاری کی جانب اپنے قیام لاہور کے زمانہ میں انجمن پنجاب کی تحریک پر راغب ہوئے۔ فضا ایسی تھی کہ محض متوجہ ہونے کی بات تھی ورنہ وہ سارے حالات جن سے ذہن و شعور کی تشکیل ہوتی ہے، کشاں کشاں اس جانب لیے جا رہے تھے۔ غزل کا جادو اپنا کام کر رہا تھا، قدیم فنی تصورات اپنی جانب کھینچ رہے تھے نئی دنیا میں پہونچ کر کامیاب اور سرخرو ہونے کا شوق الگ مہمیز کر رہا تھا اور نہ معلوم انجام کا خوف الگ دامن گیر تھا پھر بھی وقت کے تقاضوں سے منہ موڑنا ناممکن تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدائی کوششوں کی سطحیت اور افادیت کا محدود تصور اس شاعری پر بھی آمادہ کرتا تھا جسے حالی کے الفاظ میں "اُبالی ہوئی کھچڑی" سے زیادہ بامزہ نہیں کہہ سکتے۔ تاہم جو حدیں ٹوٹی تھیں، جو نئے موڑ نظر آتے تھے۔ جو نئی زندگی شکل پذیر ہوئی تھی اس نے شاعری کے نئے پیکر تیار کئے۔ یہ انقلاب اس وقت بھی عہد آفریں تھا لیکن اس کے اثرات جو مستقبل میں پھیلے وہ اور زیادہ بنیادی تھے کیونکہ ایک دفعہ شاعری شعوری طور پر زندگی کے ساتھ چلی تو پھر بہت سی غلط راہوں پر بھٹکنے کے باوجود پلٹ پلٹ کر حقائق کے اظہار کی طرف آتی رہی۔ آزاد اور حالی کی نظمیں دیکھی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ جہاں خیالات میں تغیرات ہوئے وہاں نظم کی ہیئت میں بہت سی تبدیلیاں نہیں ہوئیں۔ بنے بنائے فارم کام میں لائے گئے اور ہوتا بھی یہی ہے۔ ہیئت میں جلد جلد تبدیلی نہیں ہوتی اسلوب اور انداز رموز اور علامات، احساس فن اور ذوق نظر بدل جاتا ہے۔

آزاد اور حالی کے علاوہ ڈاکٹر نذیر احمد، مولانا ذکاء اللہ اور بعض دوسرے علماء بھی نظم نگاری کی طرف مائل ہوئے کیونکہ انھیں اس صنف کی افادیت کا احساس تھا لیکن یہ لوگ محض ناظم تھے شاعر نہیں تھے، ان کی دلچسپی کے اصل مرکز کچھ اور تھے۔ مگر اسی عہد میں اسمٰعیل میرٹھی، مولانا شبلی، اکبر الہ آبادی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی اور پھر کچھ دور ہٹ کر پنڈت کیفی، چکبست، اقبال، شوق قدوائی، صفی لکھنوی، ظفر علی خاں وغیرہ نے نظم گوئی کا علم کچھ اس طرح بلند کیا کہ زندگی کے تقریباً تمام اہم پہلو شاعری میں جگہ پا گئے۔ ان شعراء نے نظم سے رسمی اور غیر رسمی روایتی اور انقلابی بہت سے کام لئے۔ بہت سے سوتے ہوئے احساس جاگے، دبے ہوئے جذبے اُبھرے، دھندلے خیالات روشن ہوئے، محدود تصورات کی حدیں وسیع ہوئیں، موضوعات کے انتخاب کا نظریہ بدلا اور قدیم و جدید کی آمیزش سے تنوع پیدا ہوا جس طرح بدلے ہوئے ہندوستان میں قدیم و جدید کی آمیزش تھی، زندگی کا کوئی بالکل نیا تصور نہیں پیدا ہوا تھا۔ ماضی اور حال کے امتزاج سے جاگیردارانہ تصورات اور صنعتی دور کی لائی ہوئی قدروں کے میل سے زندگی نئی بن رہی تھی اسی طرح ان شعراء کے یہاں ماضی کی مرثیہ خوانی کے ساتھ حال کا خیر مقدم اور مستقبل کی امید دونوں کا پتہ چلتا ہے۔ قومی تصورات ہی نہیں بین الاقوامی سوجھ بوجھ بھی پیدا ہو چکی تھی لیکن اندازِ نظر سیاسی کم، اخلاقی زیادہ تھا، انھیں خیالات کے سلسلے میں رومانی رنگ بھی اپنی جگہ بنا رہا تھا۔ اردو کی قدیم (اور اس سے زیادہ وسطی دور کی) شاعری نے بعض تاریخی اور تہذیبی میلانات کے زیر اثر مقامی اور ملکی خصوصیات کو نظر انداز کیا تھا۔ نئے شعراء کے یہاں برسات، چاندنی راتوں پہاڑوں، جانوروں، چڑیوں، رسموں اور خیالوں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ ان تذکروں میں قومی شعور کی کارفرمائی ہے گو نظیر اکبر آبادی کی نظر کی معصومیت نہیں ہے مشرق کی تصویر میں رنگ بھرنے کی خواہش ہے، والہانہ وابستگی نہیں ہے

مغربی ادبی تصورات ادب کے ہر شعبے پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ نظم بھی ان اسالیب کو اپنانے کی کوشش کر رہی تھی لیکن ہیئت میں مخصوص تجربے نہیں ہو رہے تھے، نہ وہاں کی اشاریت سے اپنا دامن بھرنے کی کوشش تھی نہ ہیئتی تجربوں سے۔ پہلی جنگِ عظیم نے مشرق و مغرب کو ایک دوسرے سے قریب کر دیا تھا۔ تاریخی اعتبار سے اس کا مطلب یہ تھا کہ قوم پرستی، آزادی، مساوات، ترقی، بین الاقوامی تعلقات کے تصورات اور مفاہیم بدل رہے تھے اور ہندوستان کے ذہن اور احساس پر ان کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں کیونکہ سیاسی اور معاشی غلامی کے احساس نے کچھ اپنی حالت سے غذا حاصل کی، کچھ بیرونی ممالک کے انقلابات سے سیکھا اور یہ پیچیدہ تاثر جنگِ عظیم کے بعد ادب کے مختلف شعبوں میں پھوٹ نکلا۔

مجمل سے یہ چند اشارے اُن تفصیلات کا بدل نہیں بن سکتے جن میں مثالوں کی مدد سے موضوع اور ہیئت دونوں کے ارتقاء کی وضاحت کی جاتی اور شعراء کے خیالات پیش کر کے اُن کے فنی کمالات کی تنقید کی جاتی لیکن اس مضمون میں اس کی گنجائش نہیں ہے پھر بھی ایک اہم پہلو کی طرف متوجہ کرنا ضروری ہے۔ جن شعراء کا ذکر ہوا اُن میں سب اہم ہیں لیکن ایک پایہ کے نہیں ہیں۔ اُن کے شعور اور علم کے دائرے مختلف ہیں۔ ان کی منزلیں جدا جدا ہیں، اسی لئے اُن کے احساسِ فن کے مدارج بھی یکساں نہیں ہیں۔ یہی نہیں بلکہ رسمی تصوراتِ اخلاق و عقائد کے تقدس کا خاتمہ ہو جانے کی وجہ سے مسائلِ حیات کی طرف ان کے رویے بھی مختلف ہیں۔ مثلاً اگر کچھ باتیں حالی، شبلی، اکبر اور اقبال میں مشترک ملیں گی تو کچھ آزاد، اقبال، سرور جہان آبادی اور شوق قدوائی میں، کچھ میں شبلی، ظفر علی خاں اور صفی ایک دوسرے کے قریب آ جائیں گے تو کچھ میں چکبست، سرور اور کیفی۔ پھر سب ہم ذرا غور سے دیکھیں گے تو چکبست اور سرور کا محدود قومی اندازِ نظر اقبال کے تصورات سے بالکل مختلف نظر آئے گا ظفر علی خاں کا سیاسی طنز اکبر کے طنز سے کوئی علاقہ نہیں رکھے گا اور اقبال کا فلسفۂ حیات غیر معمولی قوت اور وسعت کا حامل ثابت ہوگا۔ یہ سب کچھ اس لئے ممکن تھا کہ نظم کا دائرہ اظہارِ خیال کی لامحدود پہنائیاں رکھتا ہے اور بیسویں صدی میں "سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود" ہونے کے بجائے زندگی کے نت نئے بت تراشنے اور انھیں پاش پاش کرنے کا کام بھی بڑی لذت رکھتا ہے اس وجہ سے اب ہم شعراء کو کلاسیکی اور رومانی، سیاسی اور اخلاقی، قومی اور بین الاقوامی یا ایسے ہی دوسرے رجحانات کے ماتحت تقسیم کر سکتے ہیں یا کم سے کم ان تصورات کی روشنی میں ان کے کلام کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ ہمارے یہ شعراء اپنے فنی نظریات میں اتنے سخت گیر نہیں تھے کہ انھیں بالکل غیر مشترک خانوں میں تقسیم کیا جا سکے پھر بھی طرزِ اظہار میں کسی قدر آزادی برتنے کی خواہش نئے فنی احساس کی غماز ہے۔ ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں کتنا ہی ہچکچائیں لیکن خود فنی شعور اپنے عہد کے جمالیاتی نظریات کا پابند ہوتا ہے اور اظہار و ترسیل کے جو ذرائع دسترس میں ہوتے ہیں اُن سے اثر قبول کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سرور چکبست اور اقبال کا اسلوب حالی اور آزاد کے اسلوب سے مختلف نہ معلوم ہوتا۔

اس عہد میں موضوعات کے تنوع اور وسعت کے باوجود جو باتیں بالکل نمایاں ہو کر متوجہ کرتی ہیں وہ قومی اور سیاسی وطنی اور ملکی زندگی سے متعلق ہیں۔ ان کا ذکر نئے شعور اور نئے جذباتی پس منظر کے ساتھ آتا ہے، قوم اور وطن کا ذکر اخلاقی نہیں سیاسی اور فکری پہلو اختیار کر لیتا ہے۔ بیسویں صدی میں ان جذبات کے نشو و نما پانے کے اسباب اس قدر واضح ہیں کہ ان کے تجزیہ کی ضرورت نہیں تاہم اتنا یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ سیاسی اور وطنی شعور نہ تو بنا بنایا ہے اور نہ فطری۔ شاعر کے یہاں اس کی تحریک اس کے طبقاتی روابط اور سماجی تعلقات ہی کی شکل میں ہو سکتی ہے اور جب ہم اس جذبہ کے اظہار میں اختلاف پائیں گے تو بڑی آسانی سے اس بات کو سمجھ سکیں گے کہ شاعروں کی مختلف سوجھ بوجھ کی بنا پر ان کی انفرادیت کس طرح نمایاں

ہو جاتی ہے۔

آزادی کی خواہش، نئے اثبات، نئے وقوف اور تجدد کے ذوق نے خیالات کو نئی دنیاؤں میں آوارہ کیا۔ خوابوں، اور خیالوں کی دنیا میں بے تکان اور بے روک ٹوک گلگشت کرنے کے سلسلہ میں بہت سی روایتی رکاوٹیں دور ہوئیں اور بہت سے نئے قلعے سر ہوئے۔ اسی کو ہم رومانیت کہہ سکتے ہیں مشکل ہی سے بیسویں صدی عیسوی کا کوئی شاعر ہوگا جو رومانیت کے افسوں کا شکار نہ ہوا ہو اور جس نے اس کی پکار پر لبیک نہ کہا ہو۔ یوں تو رومانیت ہر موضوع کے انتخاب اور اظہار میں اپنی جھلک دکھاتی ہے کیونکہ وہ طرز فکر کا ایک جزو بھی بن جاتی ہے لیکن عام نگاہ پہلے پہل عشق و محبت کی جانب شاعر کے رویہ میں اس کی شکل پہچانتی ہے، پھر سماجی، سیاسی اور فکری رجحانات میں بھی اس کے عکس دیکھ لیتی ہے۔ جذبہ کا والہانہ پن اور انداز بیان میں رس، رنگ، روپ کا میل جس نئے جہانِ شعری کی تخلیق کرتا ہے وہ بہت گراں مایہ اور پائدار نہ سہی، جاذب توجہ ضرور ہوتا ہے اس سے شعلۂ جنوں بھڑکتا ہے اور خون کی گردش تیز ہوتی ہے اس کی خوبصورت نمائندگی جوش، ساغر، حفیظ، اختر شیرانی، عظمت اللہ خاں، روش، اختر انصاری، احسان دانش، فراق، جمیل مظہری کی بہت سی نظموں میں ہوجاتی ہے یہاں عورت محبوبہ ہے، بے نقاب اور بے حجاب؛ اس کا ذکر بھی بے باک ہے، وہ حقیقت بھی ہے خیال بھی، ساتھی بھی ہے دستِ شوق سے گریزاں بھی۔ یہاں آزادی ایک آدرش ہے، ماضی سنہرا جزیرہ اور مستقبل ایک خوبصورت خواب۔ پھر بھی شعرا زندگی کے ٹھوس اور سنگین حقائق کا ادراک کرتے ہیں۔ رومان اور حقیقت کی یہ آمیزش ہندوستان کے سماجی انتشار میں سمجھ میں آنے والی بات ہے کیونکہ یہ ایک نئے قومی سانچے میں ڈھلنے کے لئے بیتاب انسانیت کا عنفوان شباب ہے جو زندگی کے حسن سے چھیڑ چھاڑ کر رہا ہے۔ ان شعراء پر زندگی کی حقیقت جتنی منکشف ہوتی گئی اسی قدر ان کے رومانی انداز نظر میں نئے فکری عناصر شامل ہوتے گئے اس لئے انھیں خالصتاً رومانی بھی نہیں کہا جا سکتا۔

اس مختصر مضمون میں نہ تو تمام شعراء کا ذکر ممکن ہے، نہ ان کی خصوصیات پیش کی جا سکتی ہیں اور نہ یہ مقصد ہی ہے محض اجمالی طور سے نظم کے ارتقاء پر نظر رکھ کر یہ واضح کرنا ہے کہ نظم گوئی کی وہ روایت جو غزل کی مقبولیت کے سامنے ماند پڑی ہوئی تھی، زندگی کے پیچیدہ تر ہو جانے کی وجہ سے ابھر کر اوپر آگئی اور کچھ دنوں کے لئے ایسا معلوم ہونے لگا کہ ہر دلعزیزی اور جاذبیت (اور شاید افادیت) کے اعتبار سے نظم نے غزل کو اس کی مسند سے اتار دیا ہے۔ زندگی کے مسائل کا احاطہ کرنے اور طرز اظہار میں تجربے کرنے کی جو سہولت نظموں میں تھی وہ غزل میں نہیں تھی اور شاعری بھی جہد حیات میں حصہ لے کر اپنا تاریخی فرض ادا کرنا چاہتی تھی۔ جن شعراء کا ذکر ہوا ان کے علاوہ سیماب اکبرآبادی، تلوک چند محروم، مہاراج پرشاد برق، سورج نرائن مہر، ظریف، اثر میرٹھی، وفا رامپوری، الطاف مشہدی، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمدپوری، اختر حیدرآبادی، یحییٰ اعظمی، سہیل اعظمی اور درجنوں چھوٹے بڑے شعراء نے حسنِ فطرت، حسنِ انسانی اور حسن تخیل کے راگ چھیڑے سیاسی جدوجہد کو زبان دی، اخلاقی اقدار کو موضوع بنایا، فرد اور جماعت کے منصب سے بحث کی اور عروضی پابندیوں کے اندر ہی اندر ہیئت کے تجربے کئے۔ ترکیب بند، ترجیع بند، سانٹ، گیت مختصر اور طویل نظموں کا ایک انبار لگا دیا جس میں رطب و یابس دونوں ہیں۔ ان شعراء کے احساس اور ادراک کے پیمانے مختلف ہیں اس لئے انکے داخلی اور خارجی تجربے اپنی شدت انفرادیت اور تفہیم کے لحاظ سے مختلف ہیں۔

اب تک جن نظم نگاروں کا ذکر ہوا ان میں معنوی وسعت کے لحاظ سے اقبال، جوش، فراق، اختر شیرانی اور جمیل مظہری

اور ہیئتی تجربوں کے لحاظ سے حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں، روش، اختر اور ساغر کے علاوہ کوئی بھی حالی اور آزاد کی روایت کو پروان چڑھانے میں غیر معمولی کامیابی حاصل نہ کر سکا۔ ان میں سے بعض شعراء اپنے وجود زمانی میں اس جدید تر نسل کے ہم دوش بھی ہیں جن سے وہ بعض حیثیتوں سے جدا ہو چکے ہیں۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں قومی ذہن کرب، اضطراب اور امید کی نئی فضاؤں سے شناسا ہوا۔ قومی ضروریات اور بین الاقوامی اثرات کے ماتحت مادی زندگی اور فکر میں غیر معمولی تبدیلیاں ہوئیں۔ انجمنیں برہم بھی ہوئیں اور محفلیں سجائی بھی گئیں، چنگاریاں بجھیں بھی اور راکھ کے نیچے دبے ہوئے شرر بھڑک کر شعلہ بھی بنے اور زندگی کی رنگا رنگی نے سوز و ساز اور رنگ روپ کے وہ سامان فراہم کر دیئے جن سے مختلف قسم کا شعور رکھنے والے مختلف راہوں پر چل نکلے۔ آزادی کی تعبیر مختلف شکلوں میں کی گئیں اور جدیدیت کے نام پر اشاریت، ابہام، ہیئت اور اسلوب کے بہت سے تجربے ہوئے۔ یہ سب کچھ ایک ہی وقت ہیں اس لئے ممکن تھا کہ ہندوستان کے عدم متوازن سماج میں کئی روایتیں ایک ساتھ چل سکتی تھیں اقتصادی بدحالی، معاشرتی ناانصافی، سیاسی انقلاب پسندی اور فکری انتشار کے بطن سے ترقی پسندی کی تحریک پیدا ہوئی جس نے زندگی اور ادب کے گوناگوں تعلقات کو قائم رکھنے، انھیں وسیع پیمانے پر آزمانے اور ان سے حیات کی شیرازہ بندی میں کام لینے پر زور دیا۔ اس طرح نظم نگاری کو نئے پر پرواز ملے۔ نظم نگاری کی یہ تحریک زندگی اور فن کے ان اقدار کی تلاش تھی جو انفرادی اور اجتماعی توازن اور آسودگی کے ضامن ہوں۔ جدید شاعری اسی اجمال کی تفصیل ہے۔

بیرونی اثرات جنھیں ہندوستان کے سماجی انتشار میں جڑ پکڑنے کا موقع ملا ہم انھیں فکری اور فنی روایات میں تقسیم کر سکتے ہیں یہ روایات کسی حیثیت سے یکساں اور ہم رنگ نہیں بلکہ بعض حیثیتوں سے متضاد ہیں۔ مارکس اور فرائڈ ایک دوسرے سے بہت دور ہیں لیکن دونوں اردو نظم کی تاریخ ارتقاء میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ فاشزم اور سوشلزم میں زمین آسمان کا فرق ہے لیکن دونوں کی آواز سنائی دیتی ہے، حقیقت پرستی اور تصوریت میں زبردست بعد ہے لیکن دونوں رجحانات یہاں پرورش پاتے رہتے ہیں، فنی ترسیل اور ہیئت پرستی میں بہت کم باتیں مشترک ہیں لیکن ہمارے شعراء میں دونوں کے پجاری موجود ہیں، اشاریت کی تحریک اور حقیقت نگاری میں بہت اختلاف ہے لیکن دونوں کو یہاں جگہ مل گئی ہے۔ یہ باتیں ہیں جو موجودہ نظم کے تجزیئے اور تنقید کو مشکل بناتی ہیں۔ ایک گروہ نے جنس اور اس کے اسرار و رموز کی شعوری یا غیر شعوری پرورش کو نظم گوئی کا شکار بنایا کچھ لوگوں نے ہیئت کے تجربوں ہی کو اصل شاعری قرار دیا اور روایتی اسالیب سے آزاد نظم تک سفر کرنے میں کامیابی اور ناکامی کے بہت سے راز ان پر منکشف ہوئے اس طرح نظم مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، ہجو وغیرہ کو بدل کر یا پیچھا کر کے شاعری کا ایک بہت اہم شعبہ بن گئی جو اپنے دامن میں عشق و محبت، امن و جنگ، دلسوزی اور انسان دوستی، اشتراکیت اور انفرادیت، عقیدہ پرستی اور بغاوت کے ہزاروں پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہے۔

فکر اور فن میں ایک اندرونی ربط ہوتا ہے اس کی مثالیں اردو شاعری میں بھی نظر آتی ہیں۔ مارکسزم کو مشعل راہ بنانے والوں کے یہاں عام طور سے حقیقت نگاری، خارجی اثرات کو قبول کرنا، سادگی اور صفائی، تجربے کے لئے تجربے سے گریز، مقصدیت، یقین، امید، سماجی احساس، آزادی اور انسان دوستی کی خواہش وغیرہ کا عکس ملے گا، فرائڈ سے اثر قبول کرنے والوں کے یہاں انفرادیت، ہیئتی تجربے، ابہام، زندگی سے بے تعلقی، عام سماجی تصورات سے گریز

بے یقینی، مایوسی وغیرہ کی پرچھائیاں نظر آئیں گی۔ اگر مثال میں نام لینا ضروری ہو تو ہم جوش، فیض، مجاز، سردار جعفری احمد ندیم قاسمی کے نام اول الذکر تصورات کے لئے اور ن۔م۔ راشد، میراجی، الطاف گوہر، سلام مچھلی شہری اور مختار صدیقی کے نام دوسرے قسم کے خیالات کے لئے پیش کر سکتے ہیں۔

اس وقت جن شعراء کے ہاتھوں گلزار نظم کی آبیاری ہو رہی ہے اُن کی تعداد بہت ہے۔ اپنے رجحانات اور شعور کے لحاظ سے انھیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن ایک بات جو ان سب کے یہاں مشترک ہے وہ اس بات کا احساس ہے کہ نظم ایک فکری اور تعمیری نظام کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کی تکمیل میں خیال اور فن دونوں کا اشتراک ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابہام اور ہیئت پرستی میں کمی ہوتی جا رہی ہے اور اُن شعراء کا حلقہ اثر وسیع ہو رہا ہے، جنھوں نے خونِ جگر بھی صرف کیا ہے اور ریاضِ فن سے بھی آنکھیں نہیں چرائی ہیں۔ ایسے چند شعراء کے نام یہ ہیں جو اس وقت بھی نظم گوئی کو ایک اہم تہذیبی مظہر سمجھتے ہیں اور ریاضت کی تکلیفیں جھیل کر اسے سربلند کرنے میں لگے ہوئے ہیں:۔ جوش، فراق، ساغر، مُلّا روش، عرش، آزاد، فیض، احمد ندیم قاسمی، جذبی، مخدوم، جاں نثار اختر، اختر انصاری، شمیم کرہانی، تاباں، وامق، ظہیر کاشمیری قتیل شفائی، مجروح، کیفی، پرویز شاہدی، سرور، نیاز حیدر، ساحر، سلیمان ادیب، نریش کمار، شوق، راشد، الطاف گوہر سلام، مختار صدیقی، اختر الایمان، خلیل الرحمٰن، مسعود حسین خاں، باقر مہدی، حمایت علی شاعر، راہی، ابن انشاء، شاذ تمکنت وحید اختر، فکر، محمود، ناز شش وغیرہ ان ناموں کی تعداد بڑھائی بھی جا سکتی ہے اور محض چند رجحانات اور میلانات کی نمائندگی کرنے والوں ہی کا ذکر کرنا ہو تو گھٹ بھی سکتی ہے لیکن اس جگہ تو صرف یہ واضح کرنا ہے کہ بہت بڑی تعداد میں شعراء نظم کی حدوں کو وسیع کرنے میں لگے ہوئے ہیں اور اگرچہ غزل کے احیاء سے نظم متاثر ہو رہی ہے۔ پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ ان دونوں اصناف کے الگ الگ منصب اور دائرے ہیں۔

اردو نظم کے اس سفر میں جو تاریخی اور فنی منزلیں آئی ہیں اُن کا مطالعہ ہندوستان کے اس ذہنی سفر کا مطالعہ ہوگا جس نے روایت اور بغاوت، عقل اور نقل، انفرادیت اور اجتماعیت ہر حربہ کو آزمایا ہے اور ترسیلِ خیال کے سلسلہ میں اسلوب اور ہیئت کے مناسب اور نامناسب تجربے کئے ہیں۔ یہاں تک کہ خود روایتوں کے اندر روایتیں بنتی گئیں، اقبال نے غالب، حالی اور اکبر کے رنگ کو اس طرح جلا دی کہ وہ اُن کا ہو گیا۔ جوش نے نظیر اکبرآبادی، اقبال، ٹیگور اور نٹشے سے استفادہ کیا اور خود اپنا اسلوب پیدا کر لیا۔ جدید نسل نے انھیں دونوں کی رہنمائی میں اپنا راستہ تلاش کیا لیکن کون کہہ سکتا ہے کہ روش، اقبال کے خوشہ چیں ہیں یا مجاز اور جاں نثار اختر، جوش کے آفریدہ ہیں۔ اقبال، فراق، جوش، اور فیض کی ادبی آمریت نظر انداز کرنے کی چیز نہیں لیکن مختلف شعراء کے احساس فن اور سماجی شعور کو انھیں تک محدود کر دینا ایک ایسی سہل پسندی کا ارتکاب ہوگا جو بصیرت سے عاری ہے۔

اس حقیقت کا مطالعہ ایک اور شکل میں کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے غیر معمولی رومانی شعراء ورڈس ورتھ، شیلی کیٹس اور بائرن نے نہ صرف یورپ بلکہ دُنیا کی شاعری پر اثر ڈالا پھر ہر قوم نے اپنے شعور اور اپنے سماجی ادراک کے مطابق اس میں ترمیمیں کیں، نئی جمالیاتی، نفسیاتی اور اشاراتی تحریکیں وجود میں آئیں۔ کچھ دن گزرنے پر سماجی اور سیاسی انقلابات ہوئے اور حقیقت نے نئی شکلیں اختیار کیں، خارجیت اور داخلیت کا تناسب بدلا، رومانی انقلابیت نے اشتراکی حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ درمیان میں فرانسیسی اشاریت پسندوں کے فنی تصورات پھیلے اور ان تحریکات میں مل گئے۔

اس امتزاج نے نئے شاعروں کو بعض پہلوؤں کی اہمیت کا منکر بنایا، بعض نے اپنے خیالوں کی بنیادیں کہیں اور تلاش کیں اس طرح ایلیٹ، آڈن اور ییٹس نے اس بساط پر اپنے مہرے جما دیئے۔ کہنے میں تو یہ باتیں چند سطروں میں کہہ دی گئی ہیں لیکن جب ان کی تشریح کی جائے گی تو بیسویں صدی ایک کباڑی کی دکان معلوم ہو گی جس میں ہر طرح کے نئے پرانے مال ہیں اور یہی نہیں بلکہ چالاک اور طباع گاہکوں نے نئے میں پرانے اور پرانے میں نئے کے جوڑ لگا کر بعض چیزوں پر اپنی پسند کی مہر لگا دی ہے اور انھیں نیا مال بنا کر اپنے ایوانوں میں سجا دیا ہے۔ یہ سارے اثرات کسی نہ کسی شکل میں اردو ادب نے بھی قبول کئے اور انھیں اپنی روایت شعری سے آمیز کر کے ہر لمحہ نئے سے نیا شعر بنا لیا۔ اب اگر آپ موجودہ نظم کے مطالعہ میں ان تمام حقائق کو سامنے رکھیں گے تو اندازہ ہوگا کہ اس کے اندر غم اور نشاط، امید اور مایوسی، شعور اور لاشعور، انفرادیت اور تنظیم، خواب اور حقیقت، خرد اور جنون جذبہ اور عقل کے بہ ظاہر متضاد تصورات کیسے ایک ہو گئے ہیں اور اس عہد کی انفرادی اور اجتماعی ناآسودگی اپنے اظہار کے لئے کسی طرح نئے نئے سانچے اور فارم تلاش کر رہی ہے۔

اس وقت شاعری موضوعات کے انتخاب کا نام نہیں زندگی کے اظہار کا نام ہے۔ فرد اپنے پردے میں وقت کی تصویر پیش کر رہا ہے۔ وہ محض شاعر نہیں مفکر بھی بننے کی کوشش کر رہا ہے اور یہیں اس کی دشواریاں اور ذمہ داریاں بڑھتی ہیں۔ مشکل یہ ہے اب محض بیانیہ شاعری پسند بھی نہیں کی جاتی، زبان اور اندازِ بیان کا جادو غزل کے کسی ایک شعر میں چل جاتا ہے، لیکن پوری نظم محض لطف بیان کے سہارے مکمل نہیں کی جاسکتی۔ اس لئے وہ نظم گو جو ان مشکلات کا احساس نہیں رکھتے اپنے خلوص کے باوجود ناکام رہ جاتے ہیں۔ ایک بات البتہ کسی حد تک یقینی ہوتی جا رہی ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی غیر معمولی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود کوئی شاعر محض تجربے کے لئے تجربے نہیں کر رہا ہے اگر یہ بات ایک اصول بن گئی تو البتہ خطرہ ہو سکتا ہے کہ تجربے کرتے رہنا، جو کسی فن کی زندگی کی علامت ہے، بالکل ہی بند نہ ہو جائے اور محض موجودہ اسالیب پر قناعت اس باغیانہ روح کو سرد نہ کر دے، جس کے سہارے فن نئی دنیاؤں سے شناسائی حاصل کرتا ہے۔ اس کے لئے نہ صرف اپنی شاعرانہ روایات کا تنقیدی شعور ضروری ہے بلکہ عالمی ادب میں جو تحریکیں چل رہی ہیں ان سے واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ اسالیب موضوعات کی طرح جلد جلد نہیں بدل سکتے، لیکن موضوع کے ساتھ پُرخلوص وابستگی اسلوب میں نیا پن ضرور پیدا کرتی ہے اور موضوع کی پوری گرفت نظم میں تعمیری حسن کی ضامن ہو جاتی ہے۔

# ترقی پسند تحریک — ایک جائزہ

پروفیسر غلام سرور، شعبۂ انگریزی علیگڑھ

اُردو میں ترقی پسندی کی روایت تلاش کرنے کے لئے ہمیں آج سے کوئی سو سال پہلے جانا ہوگا جب ہندوستانی احساسات کا دبا ہوا کوہ آتش فشاں پھٹ پڑا تھا اور ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ زندگی کے ہر شعبہ (ادب، سیاست، معاشرت اور مذہب) ۔ ۔ ۔ ۔ پر اس تاریخی واقعہ کا اثر ہوا۔ اردو شاعری جب پیدا ہوئی تو صوفیوں کی گود میں کھیلنے لگی جب مغلوں کا تسلط سارے ہندوستان میں ہوگیا تو انھوں نے اسے صوفیوں سے لے لیا۔ دردؔ، سوداؔ، میرؔ، میر حسنؔ، انیسؔ اور غالبؔ انھیں دنوں کی یادگار ہیں۔ ان میں بھی کسی کے یہاں شکوۂ آبلہ ہے تو کوئی شہر آشوب کا رونا روتا ہے اور کوئی نوابوں اور رئیسوں کی زندگی کا خاکہ کھینچ رہا ہے کسی کو خالق مطلق تک پہونچنے کی لگی ہے، کوئی مذہبی ہیروؤں کی عظمت کا راگ الاپتا ہے اور کوئی شمع خموش کی خموشی کا جواز بتلا رہا ہے۔ ان سب کا بیان ان کا اپنا ہے، دلکش، حسین اور موزوں۔ اسی دور میں ایک جوگی پیدا ہوا، وہ جوگی نہ کسی تحریک کی پیداوار تھا، نہ کسی دور کا نمائندہ۔ وہ نہ کسی دربار کا درباری شاعر تھا اور نہ وہ شاعری صرف اپنی تفریح کی خاطر کیا کرتا تھا۔ وہ ہندوستان کا شاعر تھا کیونکہ اس کی بہار ہندوستان کی بہار تھی۔ اس کے تہوار، اس کے پرب، اس کے پھل پھول، باغ جنگل، برسات اور بہار سب ہندوستانی ہیں اور صرف یہی نہیں اس کی زبان بھی اس کے زمانے کے ہندوستان کی زبان ہے۔ وہ جوگی نظیرؔ اکبرآبادی تھا۔ پھر غدر ہوا۔ غدر نے ہندوستان کے بسنے والوں کو ایک نیا تصور دیا اور ایک نئی حیات بخشی۔ اُردو شاعری اور اُردو ادب میں بھی ہم ترقی پسندی کی روایتیں وہیں سے تلاش کر سکتے ہیں۔ حالیؔ، سرسیدؔ، نذیرؔ احمد، چراغؔ علی، شبلیؔ، آزادؔ اور ذکاءؔ اللہ اُردو ادب کے وہ ستون ہیں جن پر اُردو ادب کی تعمیر قائم ہوئی اور یہ بنیاد بڑی مضبوط ہے کیونکہ اب تک اُردو کی عظیم الشان عمارت انھیں بنیادوں پر کھڑی ہے اور ایسے ایسے بھونچال آئے تب بھی اس عمارت کی بنیادوں میں جنبش تک نہ ہوئی۔ غدر کے بعد دوسرا تاریخی واقعہ جنگ عظیم ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کا اثر ہندوستان پر بڑے شد و مد سے پڑا۔ ہندوستان ایک زراعتی ملک ہے وہ اب صنعتی ہونے لگا پھر جنگ ختم ہوگئی اور بے روزگاری کا مسئلہ سامنے آیا۔ اُردو کی دنیا میں بسنے والے اس ارضی دُنیا میں ہونے والے واقعات سے بے خبر نہ تھے۔ سجاد حیدر یلدرمؔ، سلطان حیدر جوشؔ، سجاد انصاریؔ، نیازؔ فتحپوری، عظمت اللہ، افسرؔ، اسمٰعیل میرٹھی جیسی ہستیاں اُردو کو ملیں۔ ہندوستان میں ترک موالات اور دوسری تحریکات بروئے کار تھیں۔ ہندوستان ہی نہیں روس، چین، ایران، ترکستان، انگلستان بلکہ ساری دنیا معاشی استحصال، استعماریت اور جنگ کے شعلوں کی لپیٹ میں تھی۔ اس زمانہ میں اقبالؔ، چکبستؔ، اکبرؔ الٰہ آبادی، حفیظؔ جالندھری، اخترؔ شیرانی اور پریم چند ہمیں ملے۔ یہ اُردو کی وہ دیواریں ہیں جن مضبوط دیواروں پر ہم نے اُردو کے قلعہ عالیشان کی چھت کی تعمیر کی ہے ـــــــــــ اس میں شک نہیں بڑی عظیم المرتبت ہیں یہ ہستیاں

اور یہ ساری ہستیاں ہمیں دوسری جنگ عظیم سے قبل ملیں۔ اُردو میں ترقی پسند رجحانات کی علامات ان کے یہاں موجود ہیں کہیں کم اور کہیں زیادہ۔ ہاں علی گڑھ تحریک کے علاوہ اور کہیں ہمیں تحریک کی شکل میں کوئی ادبی کوشش نہیں ملتی۔ علی گڑھ تحریک ایک بڑی ادبی، اصلاحی، معاشرتی اور تعلیمی تحریک تھی جس نے سارے ہندوستان کو متاثر کیا اور ادب کو زندگی بخشی، اُردو شاعری کو موضوع دئے اور اردو نثر کو اسلوب عطا کیا۔ اس بڑی تحریک کے بعد پھر ادبی کوشش ترقی پسند تحریک کی شکل میں آغاز عالمگیر جنگ سے چند سال قبل ظاہر ہوئی۔

دو عظیم جنگوں کے درمیان کا عرصہ ہر لحاظ سے بڑا اہم اور فیصلہ کن ہے۔ جرمنی، جاپان اور اطالیہ میں نازیت اور فسطائیت اپنے اوج شباب پر تھیں۔ دوسری جانب امریکہ، انگلستان اور فرانس کی استعماری پالیسی جاری تھی۔ ایک تیسرا گروہ ان ممالک کا تھا جو روس کے انقلاب عظیم سے متاثر ہو رہا تھا۔ اشتراکیت کی ہوا چل چکی تھی کوئی اسے طوفان سمجھے بیٹھا تھا اور کوئی اسے باد نسیم تصور کر رہا تھا۔ غلام ممالک کے رہنے والے غلامی کی زنجیروں کو توڑ کر پھینکنا چاہتے تھے۔ مختلف ممالک میں جدوجہد آزادی کی کوششیں جاری تھیں اسی دوران میں دنیا کے کچھ ادیبوں نے بھی ایک طور پر سوچنا شروع کیا کہ "ادب کو زندگی کا آئینہ دار ہونا چاہیئے۔ ادیبوں کو متحد طور پر فسطائیت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنا چاہیئے اور ادب کے ذریعہ دنیا کے سارے مزدور، غریب اور مفلوک الحال انسانوں کی فلاح وبہبود کی کوشش میں لگ جانا چاہیئے" یہی سارے خیالات دنیا کے چند مقتدر ادیبوں کے ذہن کے گرد چکر لگا رہے تھے۔ اسی سلسلے میں چند عملی اور باضابطہ کوششیں بھی ہوئیں۔ ۱۹۳۲ء میں خارکوف میں اشتراکیوں کی مجلس ہوئی۔ اس میں ادب اور ادیبوں کے فرائض پر بھی روشنی ڈالی گئی۔ اور یہ طے پایا کہ ادب ایک حربہ ہے آزادی کی جنگ لڑنے کا اور ادیب اس کا ایک سپاہی ہے۔ ادب میں صرف جماعت کا خیال رکھنا چاہیئے انفرادیت کے لئے ادب میں کوئی جگہ نہیں۔۔ یہ ایک انتہا پسند نظریہ تھا جو خالص جمالیاتی ادب کا ردعمل تھا۔ یہ چیز زیادہ دنوں تک چلنے والی نہ تھی چنانچہ اس کا احساس خود روس کے اشتراکیوں کو بھی ہوا وہ روس میں سرکاری انجمنیں "پرولٹ کلٹ" "سراہیں" اور "راپ" کے برے نتائج دیکھ چکے تھے لہذا ۱۹۳۶ء میں ماسکو میں جو روسی مصنفین کا اجتماع ہوا اس میں ایک روسی ادیب کارل ریڈک نے یہ اعلان کیا کہ پراپیگنڈہ کا نام ادب نہیں۔ زبان اور فن کا خیال رکھنا اور اس پر زور دینا بھی ضروری ہے۔ کلاسیکل ادب کا اعتراف لازمی ہے۔ اسی قسم کے مختلف النوع خیالات دنیا کے ادیبوں کے سامنے تھے۔ ان خیالات کو عملی جامہ پہننا ضروری تھا۔ دنیا کے ادیب اس حقیقت کو فراموش نہیں کر سکتے تھے کہ اگر ایسا نہ کیا گیا تو ان کو بھی روmین رولاں کی طرح جلا وطنی کی سزا مل سکتی تھی یا پھر ادلسٹ ٹولر کی طرح جان ہی سے ہاتھ دھونا پڑ سکتا تھا۔ انھیں حالات میں ان خیالات کو عملی، باضابطہ اور تنظیمی شکل دینے کی غرض سے میکسم گورکی، مالرو، ملک راج آنند، آندرے ژید، فارسٹر اور دنیا کے بہت سے مقتدر ادیب ۱۹۳۵ء میں پیرس میں اکٹھے ہوئے نتیجہ کے طور پر ایک ادبی انجمن کا قیام عمل میں آیا جس کا نام International association of writeres for the defence of culture against faxism رکھا گیا۔ اس انجمن کی دوسری مجلس ۱۹۳۶ء میں لندن میں ہوئی اور تیسری بار یہ لوگ Madrid میں جمع ہوئے اور یہ لہر ساری دنیا میں پھیل گئی۔ انگریزی میں بھی spender, andin cecil 'Dlearis, macknnice elliot کا گروپ شروع شروع اس تحریک سے شعوری یا غیر شعوری طور پر اثر پذیر ہوا تھا۔ چین کے دور دراز ملک میں بھی جہاں عظیم الشان پرانی تہذیب کے نشانات اب بھی پائے جاتے ہیں یہ نئے مصور اپنے نقش ونگار چھوڑ گئے۔ مئی ۱۹۴۲ء میں جب چین

جنگ کے بڑھتے ہوئے شعلوں کی لپیٹ میں تھا، کیمونسٹ پارٹی کے صدر *Mao Tse Tung* نے چین کے ادیبوں کو ایک پیغام دیا۔ اور انھیں جاپان کے درندوں کے خلاف تلوار قلم چلانے کی ترغیب دلائی۔ ماؤ کے بیانات میں کہیں کہیں جذباتیت غالب تھی لیکن چونکہ ماؤ ایک بہتر منتظم اور سپاہی تھا نہ کہ ادیب اس لئے اس سے متوازن بیانات کی امید نہ ہو سکتی تھی پھر بھی یہ اشارہ تھا اس رجحان کا جو دنیا کے سارے ادیبوں اور ادب سے دلچسپی لینے والوں کے دل میں گھر چکا تھا۔

یہی تھا وہ تاریخی اور ادبی پس منظر جس میں ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں آیا۔ ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام لندن میں ہوا۔ ملک راج آنند کی ایماء پر جنھوں نے عالمگیر ادبی انجمن میں ہندوستان کی نمائندگی کی تھی لندن میں ہندوستانی ادیبوں کی ایک مجلس نومبر ۱۹۳۵ء میں بلائی گئی اور وہیں انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام ہوا۔ ہندوستان میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس ۱۹۳۶ء میں پریم چند کی صدارت میں لکھنؤ میں ہوئی اور یہ طے پایا کہ سارے ہندوستان میں اس کی شاخیں قائم کی جائیں۔ اس موقعہ پر پنڈت جواہر لال نہرو، مولانا عبدالحق، سروجنی نائیڈو، ٹیگور وغیرہ نے بھی اس انجمن کی حوصلہ افزائی کی تھی۔ اس میں سارے ہندوستان کے ادیبوں کو یہ دعوت دی گئی کہ وہ ملک میں ابھرتے ہوئے ترقی پسند رجحانات کا ساتھ دیں اور قدامت پرستی سے ادب کو دور رکھیں۔ ادب کا مقصد یہ طے پایا کہ ہندوستان میں بھوک، افلاس، روٹی، پیٹ اور کپڑے کے جو چند در چند مسائل روز بروز بڑھتے جا رہے ہیں ان پر غور کیا جائے اور زندگی کے یہ مسائل ادب کا موضوع بنیں۔ پھر تو سارے ہندوستان میں دھوم مچ گئی۔ ہر زبان نے اپنی انجمن کی بنیاد ڈالی اور اعلیٰ مقصد کے حصول کے لئے اس انجمن کا ہر رکن سرگرداں نظر آنے لگا۔ بنگالیوں کی بھی انجمن قائم ہوئی۔ پروفیسر سریندر ناتھ گوسوامی اس کے پہلے سکریٹری ہوتے۔ اپریل ۴۲ء میں جب ہندوستان دیرون ہندوستان جنگ اور قحط کی مصیبتوں سے دوچار ہو رہا تھا، بنگالی ادیبوں نے فسطائیت کے خلاف ایک متحدہ محاذ بنایا۔ چند ماہ بعد ہندی کے مایہ ناز ادیبوں پنت، نرالا، نریندر، مہادیوی ورما، پہاڑی، پرکاش چندر اور بھگوتی پرشاد باجپئی نے فسطائی و آمری طاقتوں کے خلاف متحدہ محاذ قائم کرنے کے لئے اپیل کی۔ ان کی اپیل صدا بصحرا ثابت نہ ہوئی بلکہ جلد ہی بنارس کے ہندی ادیبوں امبکا پرشاد باجپئی، پروفیسر کے پی مشرا، رام کرشن داس، رام چندر ورما، شیورانی پریم چند، للی پرشاد پانڈے، ترہبون داس وغیرہ نے بھی اسی قسم کا بیان شائع کیا اور سارا ہندوستانی ادب اس تحریک کی لپیٹ میں آگیا۔ ۱۹۳۶ء اپریل کے مہینے ناگپور میں جو ساہتیہ پریشد ہوا اس میں اختر حسین رائپوری کا تیار کردہ ایک اعلان نامہ پڑھا گیا اس اعلان نامے پر پنڈت نہرو، اچاریہ نریندر دیو، مولوی عبدالحق اور پریم چند کے دستخط بھی تھے۔ اس میں صاف طور پر یہ بتایا گیا تھا کہ: ———— "ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی مکمل اکائی ہے۔ اسے ادب، فلسفہ سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا ادب زندگی کا آئینہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ کاروان حیات کا رہبر ہے اسے محض زندگی کی ہم نوائی نہیں کرنا ہے بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرنا ہے۔ پھر تو ہر سال کانفرنسیں ہونے لگیں اور سارے ملک میں ایک ادبی لہر دوڑ گئی ———— اعلان شائع ہوتے رہے اور تجاویز پاس ہوتی رہیں۔ اگر ان اعلانات کا مطالعہ کریں تو ہم دیکھیں گے کہ ہر سال تلخی میں اضافہ ہوتا گیا اور جذباتیت کا رنگ غالب آتا گیا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ مقتدر ہستیاں جو شروع میں انجمن کے نیک مقاصد سے ہمدردی رکھتی تھیں آہستہ آہستہ انجمن سے بدظن ہونے لگیں اور انجمن سے اخراج ہونا شروع ہوا۔ یہ اخراج ( *Purging* ) کبھی پارٹی کی جانب سے ہوتا اور کبھی اپنی مرضی سے ممبر ہٹ جاتے۔ انجمن کے ممبروں میں کمیونسٹوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا اور شاعروں اور ادیبوں کی

تعداد میں کمی۔ مئی ۱۹۴۲ء میں انجمن کی تیسری کل ہند کانفرنس دلی میں ہوئی۔ ۱۹۴۳ء میں بمبئی میں انجمن کی چوتھی کل ہند کانفرنس ہوئی جس میں یہ اعلان کیا گیا کہ "اس مصیبت کے دور میں تمام ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کا یہ فرض ہے کہ وہ قوم کی حفاظت کریں۔ ان پر لازم ہے کہ ہندوستانیوں کی ذہنی اور اخلاقی حالت کو سنبھالیں تاکہ ہماری آزادی قریب تر ہوتی جائے اور ہمارے تمدن اور ہماری بھیتا کا تحفظ ہو سکے اور اس کی ترقی ہو تاکہ ہم متحد، مضبوط اور آزاد ہو کر آگے بڑھ سکیں۔ اسی کے ساتھ یہ بھی اعلان کیا گیا کہ انجمن نے ہمیشہ آزادی ملک کی جدوجہد میں مدد کی ہے اور آج بھی ہندو مسلم اتحاد، آزادی اور جنگ کے پیدا کردہ سوالات کا حل نکالنے کی کوشش کر رہی ہے۔ اسی دوران میں انجمن کی مخالفت بھی آہستہ آہستہ شروع ہو گئی۔ اس کی موافقت اور مخالفت دونوں میں مضامین نکلتے رہے اور بہت کچھ کیا جانے لگا۔ جنوری ۱۹۴۴ء میں لکھنؤ سے "مداوا" شائع ہوا جسے غلام احمد فرقت نے مرتب کیا تھا اس میں "ترقی پسندوں" پر بہت سے اعتراضات کیے گئے تھے۔ ان اعتراضات میں جذباتیت کو زیادہ دخل تھا اور سنجیدگی کو کم۔ اس زمانہ میں مخالفین میں اختر علی تلہری کا نام پیش پیش تھا۔ عالمگیر لاہور میں اکتوبر ۱۹۴۴ء میں ان کا ایک مضمون شائع ہوا تھا اور اس کے بعد بھی وہ اکثر لکھتے رہے۔ ان کی جنگ اصولی سے زیادہ قصہ جدید و قدیم پر مبنی تھی اسلئے زیادہ اہمیت دینے کی چیز نہیں ـــــ پھر ۲۸ راگست ۱۹۴۷ء کو جوش، ساغر، کرشن چندر، مہندر ناتھ، مدھوسودن، دشوامتر عادل، عصمت چغتائی، احمد عباس، کیفی اعظمی، اختر الایمان، ممتاز حسین، مجاز، محی الدین اور سردار جعفری کے دستخط سے تمبر کے پہلے ہفتہ میں ہونے والی ہندی کے ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس میں ایک خط بھیجا گیا جس میں زبان کے معاملے میں انجمن کی پالیسی کی وضاحت کی گئی اور اس سوال کو حل کرنے کی تین صورتیں پیش کی گئیں۔ اور یہ تجویز بھی رکھی گئی کہ ایک دو ماہ بعد اردو ہندی کے ادیبوں کی ملی جلی کانفرنس اس سوال کو حل کرنے کی غرض سے منعقد کی جائے۔ مگر شاید یہ خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا ۱۹۴۹ء میں بھیونڈی (بمبئی) میں ۲۷، ۲۸، ۲۹ر مئی کو انجمن کی کانفرنس ہوئی۔ انھوں نے سوویٹ یونین کی جنتا کیسا تھ رفاقت کا اظہار کیا" گویا اب انھوں نے ادبی جانب داری کا صاف اعلان کر دیا۔ اس سے پہلے لکھنؤ اور حیدرآباد میں بھی جلسیں ہوئی تھیں مگر صاف و صریح الفاظ میں کوئی اعلان اب تک نہ کیا گیا تھا۔ انجمن کے اس رویہ نے انجمن کے آدھے سے زائد ممبران کو علیحدہ ہونے پر مجبور کر دیا اور نتیجہ کے طور پر انجمن ایک خاص طبقے کی جماعت ہو کر رہ گئی۔ اس طور پر جہاں اس انجمن نے اردو ادب ہی نہیں بلکہ ادب کو بہت کچھ دیا۔ وہاں اس نے ادب سے بہت کچھ لے لیا۔ اس نے جو کچھ دیا اس میں اچھی بری دونوں چیزیں تھیں اور جو کچھ لیا ان میں ایسی چیزیں بھی تھیں جن کا ادب سے وابستہ رہنا ضروری تھا اور ایسی بھی جن کا وجود ادب کے لئے بالکل غیر ضروری تھا۔ نئے لکھنے والوں، کا پہلا اہم کارنامہ "انگارے" کی اشاعت تھا۔ اس مجموعے میں احمد علی، سجاد ظہیر ڈاکٹر رشید جہاں کے افسانے ہیں (افسانے ہی کہہ لیجئے) یہ مجموعہ تاریخی حیثیت رکھتا ہے ادبی نہیں۔ اس کے ادیب افراط کا جواب تفریط سے دے رہے ہیں وہ خود معترف ہیں کہ یہ ہوا کا رخ ظاہر کرنے کا ایک آلہ ہے اور بس۔ عزیز احمد لکھتے، یہ سماج پر پہلا "وحشیانہ" حملہ تھا۔ انگارے کا سب سے بڑا نقص احتیاط کا فقدان اور بے اصول انتہا پسندی تھی۔ اسی وجہ سے اس کتاب کا تخریبی مقصد تو پورا ہو گیا مگر یہ کوئی تعمیری کام نہ کر سکی ـــــ آل احمد سرور جو انگارے کے مصنفین کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرائیڈ کا فنی نقطۂ نظر سے جیمس جوائس کا اور معاشی نقطۂ نظر سے کارل مارکس کا مقلد مانتے ہیں ان کا بھی یہی خیال ہے یہ سب رد عمل تھا پچھلے جمود اور تعیش کا اور رد عمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں توازن کا احساس نہیں رہتا توازن کی اس کمی کی شکایت احتشام حسین بھی کرتے ہیں، یہ مجموعہ ایک طرح کے رد عمل کی حیثیت رکھتا تھا اس لئے اس کے مصنفین کے لہجہ میں طنز اور

تیزی، جوش اور جذباتیت اس شعور سے زیادہ تھی جس پر ترقی پسند ادب کی بنیاد رکھی گئی تھی۔ خیر، انگلس کی اس خامی، کمی یا نقص کو لکھنے والوں کی ناپختگی افکار اور جذباتیت پر محمول کیا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے ماننے والوں کے درمیان ایک طرح کا نظریاتی اختلاف ہے، کچھ لوگ ایسے ہیں جو جذباتی زیادہ ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر غیر متوازن ہے۔ کچھ لوگ ذہنی انتشار کا شکار ہیں اور وہ نہیں جانتے کہ کیا کہیں اور کیسے کہیں۔ کچھ لوگ سنجیدہ اور متوازن ذہن بھی رکھتے ہیں۔ ان متوازن اور سنجیدہ لوگوں میں بھی کچھ زیادہ معتدل ہیں اور باقی کم۔ کارل مارکس کا خیال ہے کہ مادی زندگی کا طریقۂ پیداوار ہی سماجی، سیاسی اور ذہنی شعبہ ہائے حیات کا تعین کرتا ہے۔ سماجی بقا سے ہم انسانی شعور کا پتہ لگا سکتے ہیں۔ مارکس کہتا ہے کہ فن کی پیدائش میں LABOR کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ انسان سماج سے الگ رہ کر اپنی شخصیت کی تعمیر نہیں کر سکتا۔ فنکار کو چاہیئے کہ وہ اپنی روزی کمائے تاکہ وہ زندہ رہ سکے۔ بات یہ ہے کہ مارکس تلاش معاش کو تمام انسانی جبلتوں میں اہم ترین جبلت قرار دیتا ہے۔ دوسری جبلتیں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں اور وہ اس اولین جبلت سے اثر قبول کرتی ہیں۔ یہی وہ کسوٹی ہے جس پر مارکس ادب اور فن، ادیب اور فنکار کو پرکھتا ہے۔ جب وہ By RON اور SHELLEY کا تجزیہ کرنے لگتا ہے تو کہتا ہے کہ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ ByRON چھتیسویں سال مر گیا کیونکہ اگر وہ زندہ رہتا تو ایک رجعت پرست بوڑھا ہوتا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ ہماری بدقسمتی ہے کہ SHELLEY اُنتیسویں برس میں کوچ کر گیا کیونکہ وہ مکمل انقلاب پسند تھا اور وہ اشتراکی محاذ کا ایک سپاہی ہوتا۔ فریڈرک انگلز بھی کم و بیش انھیں خیالات کا حامی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ BALZAC "شاہیت از روئے قانون" کا حامی ہے پھر بھی اسے ایک بڑا ادیب اس لئے سمجھتا ہے کہ اس کی بہتر تصانیف میں اس زمانہ کے برسر اقتدار سماج کے زوال پر نوحہ خوانی کی گئی ہے۔ اسے وہ حقیقت پسندی کے مترادف سمجھتا ہے اور اسی لئے تعریف کرتا ہے۔ وہ DANTE کی تعریف اس لئے کرتا ہے کہ جاگیردارانہ از منہ وسطیٰ کے زوال کے زمانہ میں وہ جدید دور کا شاعر تھا۔ اسی لئے تقریباً چھ سو برس بعد انگلز اس تمنا کا اظہار کرتا ہے کہ آج بھی جب ایک نئے تاریخی دور کا آغاز ہو رہا ہے کیا اٹلی ایک نیا DANTE دے گی جو اس پرولتاری دور کا پہلا نمائندہ ہو سکے؟ GOETHE کی عظمت انگلز کے نزدیک صرف اس لئے ہے کہ وہ "خدا" سے نالاں نظر آتا تھا اور اس لفظ سے اسے سکون حاصل نہیں ہوتا تھا وہ انسانی قدروں کا دلدادہ تھا اور اینگلز کے خیال میں یہ خصوصیت اسے شیکسپیئر سے بھی اونچا درجہ دیتی ہے LENIN کا خیال ہے کہ TOLSTOY رجعت پسند ہے اور مثالی تصورات پیش کرتا ہے مگر اسکی عظمت کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اس نے اس انقلاب کی عکاسی کی ہے جو ۱۸۹۱ء سے ۱۹۰۵ء تک روس میں ظہور پذیر ہوا۔ اس نے روس کے کسانوں، مزدوری اور عام آدمیوں کی زندگی ہی سے اپنا خام مواد لیا ہے اور یہی اس کی بڑائی کی دلیل ہے۔ روس کے ایک موسیقار شوستاکووچ نے عالمگیر امن کانفرنس منعقدۂ نیویارک میں یہ اعلان کیا کہ "ہم آرٹ کے میدان میں کام کرنے والے تاریخ کے اس لمحے میں جہد زندگی سے الگ ہو کر اپنے کو اس فریب میں مبتلا نہیں رکھ سکتے کہ ہم زندگی اور اس کی کشمکش سے بالاتر ہیں۔ ہمیں زندگی کے دھارے میں کود کر اس کا رخ بدلنے کی کوشش کرنا چاہیئے۔ ہمیں امن کے مجاہدوں کی صف اول میں رہنا چاہیئے" اور لوئی آراگاں نے حکم دیا کہ تھوڑی دیر کے لئے مختلف نغموں کی پرشور موسیقی بند کر دو کیونکہ اس وقت ایسا زمانہ ہے کہ جو غریب لوگ ہیں وہ لغت کی چھان بین میں سرگرداں نہیں رہ سکتے وہ معمولی الفاظ چاہتے ہیں جنھیں سوچتے وقت وہ آہستہ آہستہ دہرا سکیں۔ یہاں جذباتیت غالب ہے۔ کامریڈ ماؤزے تونگ اعتدال سے کام لیتے ہوئے کہتے ہیں "ہمیں جس چیز کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ سیاست اور آرٹ یعنی فن اور خیال میں اتحاد اور ہم آہنگی پیدا ہو۔ ہم اس رجحان کے مخالف ہیں کہ سارا زور خیال پر صرف کر دیا جائے اور فن کو بالکل نظر انداز کر دیا جائے اور اس طرح ادب اور آرٹ کو سیاسی اشتہار بنا دیا جائے"۔ روسی ادب کا جد امجد PUSHKIN

رجعت پرست یا زوال پرست ان ادیبوں کو سمجھتا ہے جو برائی کو ہمیشہ اور ہر جگہ کامیاب و کامران دکھانا پسند کرتے ہیں اور انسانی دل میں انھیں صرف دو تار دکھائی دیتے ہیں۔ انا اور تکبر کے تار۔ جدید ترقی پسند نقاد RALPH کو یہ یقین ہے کہ انقلابی وہ ہے جو ماضی کی میراث میں سے زندگی بخش اور امید افزا اجزا کو اخذ کر لیتا ہے اور حال کی کسی ایسی شے کو درگزر نہیں کرتا جس کو ہم مستقبل کی تعمیر کے کسی کام میں لا سکیں۔ اردو میں ترقی پسند نظریات کی وضاحت سب سے پہلے سجاد ظہیر، احمد علی، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری عزیز احمد وغیرہ نے کی۔ اختر حسین رائے پوری کہتے ہیں "سماج کی بنیاد افراد کے اقتصادی تعلقات پر منحصر ہے اور ان کے رشتہ مادی کے اعتبار ہی سے کسی دور کی ذہنی و روحانی تحریکات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ علاوہ بریں ادب اب تک تعلیم یافتہ طبقے کا اجارہ رہا ہے اور اس کی گہرائیوں تک پہنچنے کے لئے اس طبقے کے رجحانات کو پہچاننا بے حد ضروری ہے" اسی بنا پر اختر حسین رائے پوری، ٹیگور کو رجعت پرست اور اقبال کو فاسسٹ بتاتے ہیں اور قدیم و جدید ادوار کے ہندوستانی ادب کا صرف "معاشی" تجزیہ کرتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری ترقی پسند ادب اور فطری ادب میں فرق نہیں سمجھتے ان کا خیال ہے کہ "ترقی پسند ادب کی بنیاد واقعیت اور جمہوریت پر ہوتی ہے اور وہ ماضی کا معترف ہوتا ہے لیکن وہ مستقبل اور اس کے لامحدود امکانات پر صدق دل سے ایمان رکھتا ہے" ان سب کا لب لباب یہ ہے کہ انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی ہے اور یہ کہ مادی زندگی میں پیداوار کے طریقے اجتماعی، سیاسی اور ذہنی زندگی کے رجحانات کی تلقین کرتے ہیں ان کے یہاں افادیت میں حسن ہے اور بغیر افادیت کے حسن کا تصور ناممکن ہے وہ فن کے سماجی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور اگر ادب میں سماج کے ہر پہلو پر نظر نہ رکھی گئی تو وہ صالح ادب نہیں ہو سکتا۔ سماج کو یہ حصوں میں تقسیم کر دینے کے قابل نہیں اس کی اکائی پر ایمان رکھنے والے ہیں۔ یہ نظریئے بیشتر انتہا پسندی پر مبنی تھے اور ردعمل کے طور پر پیدا ہوئے تھے۔ ایک گروہ اور ہے جو ذرا دھیما ہے اور جذباتیت پر قدرے غالب ہے مگر بدقسمتی سے اسے سرکاری انجمن کی منظوری اور تائید حاصل نہیں پریم چند ادب کی وضاحت یوں کرتے ہیں "ادب اس تحریر کو کہتے ہیں جس میں حقیقت کا اظہار ہو۔ جس کی زبان شستہ، پختہ اور لطیف ہو جس میں دل اور دماغ پر اثر ڈالنے کی صفت ہو اور ادب میں یہ صفت کامل طور پر اسی حالت میں پیدا ہوتی ہے جب اس میں زندگی کی حیثیتیں اور تجربے بیان کئے گئے ہیں" احمد علی انھیں خیالات کو دہراتے ہیں ۔"یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ادب صرف اس وقت ہی زندہ رہ سکتا ہے جب کہ وہ نہ صرف سماجی احساس کو صداقت اور صدق دل سے ظاہر کرے بلکہ وہ بحیثیت ادب کے بھی عمدہ اور بلند پایہ ہو" فیض احمد فیض زیادہ سلجھے ہوئے انداز میں سمجھاتے ہیں "ترقی پسند ادب سے ایسی تحریریں مراد ہیں جو سماجی ترقی میں مدد دیں اور ادب کے فنی معیار پر پوری اتریں" وہ شاعری کا مقصد تنقید و تفسیر حیات ہی کو جانتے ہیں مگر اس انداز سے کہ پڑھنے والے کو نشاط دل و دماغ حاصل ہو۔ عزیز احمد نے ترقی پسند ادب سے تفصیلی بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ترقی پسند تحریک دو عناصر سے مل کر بنی ہے حقیقت نگاری اور انقلابی تحریک ان کا یہ بھی ایمان ہے کہ انسان کا ہزاروں سال کا وجدانی تجربہ محض دھوکا نہیں ہو سکتا۔ اور وہ پیشین گوئی کرتے ہیں کہ اشتراکی ملک کا رہنے والا انسان بھی جب تمام معاشی مسئلے حل کر چکے گا تو وہ ایک باطنی اندرونی خلا محسوس کرے گا جس کے لئے وجدانی احساس کی ضرورت ہو گی۔ باقی کچھ لوگ اور بھی ہیں جو جہاں تک اصولی بحثوں کا تعلق ہے ایک غیر جذباتی اور متوازن اصول کا پرچار کرتے ہیں وہ جذباتی نہیں اور توازن کا احساس ان میں موجود ہے۔ TROTSKY نے اپنی کتاب لٹریچر اینڈ ریولیوشن (ادب اور انقلاب) میں ایک جگہ ادب اور سماج کے فرائض پر روشنی ڈالی ہے، اس نے فن اور پروپیگنڈہ کے فرق کو بتلایا ہے اور یہ بتایا ہے کہ فنکار اگر ایک مقصد پر ایمان رکھتا ہے تو اس مقصد کا اظہار اس کی تخلیقات میں ہو بہو براہ راست اس طور پر نہ ہونا چاہیئے جس طور پر وہ اس عقیدے کا حامل ہے بلکہ لیے چاہیئے کہ جس طرح وہ اس عقیدہ کو محسوس کرتا ہے اسی احساس کی عکاسی اور جھلک اس کے فن میں موجود ہو جہاں تک کہ اس کے

مواد میں اس کے عقائد پائے جانے کا سوال ہے۔ کرسٹوفر کاڈویل، جو جدید ترقی پسند ادیب ہے، نے اپنی کتاب "الیوژن اینڈ ریئلیٹی" (سراب اور حقیقت) میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "جب ہم جدید کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو عام طور پر اس میں وہ تمام ثقافتی پیچیدگیاں مضمر ہوتی ہیں جو پندرھویں صدی کے بعد سے یورپ و بیرون یورپ میں پھیل رہی ہیں۔ ہنری متیلس، چاسر، بیوولف کے مقابلہ میں شیکسپیر، میکائیل انجلو، پوپ، گیٹے اور والٹیر زیادہ جدید ہیں اور ان سے بھی زیادہ جدید ویلیری، سیزان، جیمس جوائس، برگساں، اور آئنسٹائن ہیں۔ اس پیچیدگی کا دار و مدار معاشیات پر ہے"۔ پھر آگے چل کر وہ فن کے متعلق یوں رقمطراز ہے "ہمارا مطالبہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ تمہارا فن پرولتاری ہونا چاہیئے تو اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ تم فن میں اپنے عقاید اور مارکسی محاورات کا استعمال کرو۔ ہم یہ چاہتے ہیں کہ تم واقعتاً اس نئی دنیا میں سانس لو اور ماضی میں اپنی روح نہ چھوڑ رکھو۔ ماضی کو حال میں کھینچ لاؤ اور مستقبل کا احساس رکھو تم صرف ایک فنکار نہیں بلکہ پرولتاری فنکار ہو جاؤ گے۔" کم و بیش کاڈویل ہی کے خیالات کا اظہار اردو میں ترقی پسند نقاد احتشام حسین نے بھی کیا ہے "ادب میں ترقی پسندی زندگی میں ترقی پسندی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ ہر ترقی پسند کے سامنے ایک مخصوص فلسفۂ حیات ہے جس سے زندگی کے ہر شعبہ میں حرکت اور تغیر کو سمجھا جا سکتا ہے۔" ترقی پسند ادیب ادب کو مقصود بالذات نہیں سمجھتا بلکہ زندگی کی ان کشمکشوں کی ترجمانی تشریح اور اظہار کا آلہ سمجھتا ہے جن سے زندگی کی نشو و نما ہوتی ہے اور اسے ان مقاصد کے حاصل کرنے کا ذریعہ بنانا چاہتا ہے جن سے آزادی امن اور ترقی عبارت ہے۔ وہ جمہوریت کا خواہاں ہوتا ہے۔ وہ کلچر کو چند انسانوں کی ملک بنانے کے بجائے تمام انسانوں کی چیز بنا دینا چاہتا ہے جو آزادی کی تحریک کو آگے بڑھانا چاہتے ہیں اور اتحاد دشمن طاقتوں سے برسرِ پیکار ہیں۔" ترقی پسند ادب کا زاویۂ نظر مواد اور ہیئت کے تعلق کے بارے میں بہت واضح ہے۔ "وہ تمام شعراء اور نقاد جو زندگی کو نامیاتی مانتے ہیں۔ جو خصوصیتوں سے مقدار کو اور مقدار سے خصوصیتوں کو بدلنے کے قائل ہیں، جو شاعری کو زندگی کا مظہر مانتے ہیں، جو ادب کو سماجی ترقی کا ایک آلہ سمجھتے ہیں اور جو تمدن کو عام کرنا اور فنون لطیفہ کو عوام کی چیز بنانا چاہتے ہیں وہ کسی حالت میں بھی ہیئت اور اسلوب کو مواد پر اہمیت دینے کے لئے آمادہ نہیں ہو سکتے۔ ترقی پسند شاعروں کا خیال ہے کہ دنیا کو ترقی کی راہ دکھلانے میں ادب کا بھی ہاتھ ہے اور یہ رہنمائی ہیئت سے نہیں صحت بخش خیال ہی سے ہو سکتی ہے۔" "ہیئت اور اظہار کی بھی ایک سماجی حیثیت ہے کیونکہ وہ ادیب اور پڑھنے والے کے درمیان ایک رابطہ کی حیثیت رکھتی ہے۔" "ترقی پسند قدیم ادب کے سرمایہ کو آگ لگا کر ختم نہیں کر دینا چاہتا کیونکہ اس سے زیادہ کوئی اس کا قائل نہیں ہے کہ ایک تہذیب و تمدن کا دور اپنے گزشتہ تہذیب و تمدن کے دور سے مدد لیکر آگے بڑھتا ہے چاہے وہ مدد اثبات میں ہو یا نفی میں۔

میں نے ترقی پسند تحریک کے حامیوں کے نظریات بیان کرنے کے سلسلہ میں انہیں مختلف گروہوں میں تقسیم کیا تھا۔ اسی طرح پر ان لوگوں کو بھی چند گروہوں میں بانٹ سکتے ہیں جو ترقی پسند تحریک سے متفق نہیں ہیں، مگر جنھوں نے اس تحریک، اور اس کے ادب کے بارے میں اپنے ذاتی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ایک گروہ ان لوگوں کا ہے جو شروع شروع اس تحریک میں خاص دلچسپی لے رہے تھے مگر بعد میں انھوں نے چند شکوک کا اظہار کیا اور تحریک کے کارناموں کے غیر تشفی بخش ہونے پر رائے زنی کی ہے۔ پنڈت جواہر لال نہرو، مولانا عبدالحق اور احمد علی ان لوگوں میں سے چند ہیں۔ احمد علی تو اس تحریک کے بانیوں میں شمار کئے جا سکتے ہیں اور پنڈت نہرو اور مولانا عبدالحق ابتدائی دور کے ہمدردوں میں۔ پنڈت نہرو اپنی جھجک کا اظہار یوں کرتے ہیں "ایک بات سے میں جھجکتا ہوں وہ یہ ہے کہ ایسا ادب لکھتے وقت اکثر لوگ خاص خاص فقرے، خاص خاص نعرے دہرانے لگتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح انھوں نے ایک زبردست خیال رکھ دیا۔ لیکن معقول لکھنے والے کے لئے یہ زیبا نہیں اور نہ اس میں آرٹ ہے اور نہ کوئی خاص بات اور نہ کوئی خاص پیغام۔ ایسی چیزوں کی جگہ سیاست میں ہے"۔ عبدالحق بھی ان نوجوانوں کے ادب سے مطمئن نہیں، "معاف فرمائیے گا میں دیکھتا

ہوں کہ اکثر ترقی پسند نوجوان اپنے خیالات کو صحیح طور پر ادا کرنے سے قاصر رہتے ہیں جو دل میں ہے وہ بیان میں نہیں آتا۔ ممکن ہے کہ وہ یہ جواب دیں کہ ہمارے خیالات اس قدر اعلیٰ ہیں کہ عام فہم سے بالاتر ہیں۔ میں اسے تسلیم نہیں کرتا۔ اور غالباً کوئی بھی اسے تسلیم نہیں کرے گا۔ زبان کیا ہے؟ خیال کے ادا کرنے کا آلہ۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ ہماری زبان میں ہمارے خیالات نہیں سما سکتے لکھنے والوں میں کم ایسے ہیں جو الفاظ کے صحیح استعمال سے واقف ہیں۔ لفظ ایک بڑی قوت ہے اور اس کا برمحل استعمال خیال میں قوت پیدا کرتا ہے جو اس گر سے واقف نہیں اور لفظ کے صحیح اور برمحل استعمال کو نہیں جانتا، اس کا بیان اکثر ناقص، ادھورا اور بے جان ہوتا ہے" احمد علی انہیں حقیقتوں کی روشنی میں ادب کی وضاحت یوں کرتے ہیں "ادب جان بوجھ کر پروپیگنڈا نہیں کرتا۔ کم از کم اچھے ادب کو جان بوجھ کر پروپیگنڈا نہیں کرنا چاہیئے۔ میں اس کو ادب ماننے کے لئے تیار نہیں ہوں جو ایک سیاسی لیڈر کی طرح کھڑا ہو کر دہائی دے کہ لوگو تم ننگے ہو تم پر ظلم ہو رہے ہیں اس لئے تم انقلاب کرو۔ میں مصنف ہوں، میں پروپیگنڈسٹ نہیں ہوں۔ میں سوسائٹی کی نبض دیکھتا ہوں۔ لیکن میں ایک اناڑی طبیب کی طرح جو سڑک کے کنارے کھڑا ہو کر ایک ہی دوا سے سب مریضوں کا علاج کر دیتا ہے، پروپیگنڈا کی گولی اس کو دینے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ میں حقیقت نگاری کو نہیں بھولتا لیکن میں بیوقوفی کی حرکت کو غیر ادیبانہ تصور کرتا ہوں" یہ جملے اس ردِ عمل کے طور پر لکھے گئے ہیں جو اس تحریک کی اولین تخلیقات کو دیکھ کر پیدا ہوا ہے۔ دوسرا گروہ بھی ان لوگوں کا ہے جو اس تحریک کو بنظرِ استحسان دیکھتے تھے یا دیکھتے ہیں مگر چند بے ضابطگیوں سے نالاں ہیں۔ رشید احمد صدیقی، ممتاز شیریں اور آل احمد سرور کا نام اس سلسلہ میں لیا جا سکتا ہے رشید صدیقی چند بے لاگ باتیں عام مفروضات کے طور پر بیان کر جاتے ہیں "ادب سنت الدین نہیں ہے کہ اس میں تبدیلی ناممکن ہو شعر و ادب انسانوں کی بنائی ہوئی چیز ہے اور انسانوں کو اس کا حق حاصل ہے کہ وہ اپنی ضرورت کے مطابق اسے ڈھالتے رہیں۔ ترقی پسند ادب کو محض اصلاح بن کر نہ رہنا چاہیئے۔ اس کو وادین کی تنگنائے سے نکل کر زندگی کی وسعتوں پر محیط ہونا چاہیئے۔ ذہنی دنیا میں رہنا یا داخلی شاعری کی آڑ پکڑنا میرے نزدیک یکسر مہمل ہے۔ اگر شاعر اپنے آپ کو خارج سے بے نیاز کر لے اور خارج کو توڑنے مروڑنے اور سلجھانے سنوارنے میں خون پسینہ ایک نہ کر دے یا نہ کر سکے" پھر رشید احمد صدیقی اس تحریک کے پیدا کردہ ادب کے چند عنوانات سے بحث کرتے ہیں جو اس سے مخصوص ہیں اور ادیبوں کو ان موضوعات کی تنگنائے سے نکل کر زندگی کے بحر بیکراں کے موضوعات میں غوطہ زن ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔ سرور اس تحریک کے اعلیٰ مقاصد کو سراہتے ہیں اس کے ادب کے ایک حصہ کو بھی وہ بیش قیمت گردانتے ہیں مگر سب سے پہلے تو وہ اس کے پیروؤں ہی سے مطمئن نظر نہیں آتے، "ہر تحریک اپنے پیروؤں سے پہچانی جاتی ہے۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اس تحریک کو چلانے والوں میں مبلغ نقیب، نعرہ لگانے والے بہت ہیں۔ ایسے لوگ کم ہیں جو پروپیگنڈے اور آرٹ کے فرق جانتے ہوں۔ اس تحریک کے بعض علمبرداروں میں بڑی سطحیت، بڑی رعونت، بڑی تنگ نظری، بڑی قطعیت ہے۔ یہ زندگی کو مارکس فارمولوں اور اقتصادی اصولوں کے سوا کچھ نہیں سمجھتے یہ اب سے دس سال پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اسے حرف غلط کی طرح مٹانا چاہتے ہیں۔ اور یہ ایک اچھے ادیب کے منصب کے خلاف ہے۔ یہ ایک ذہنی غلامی سے نکال کر دوسری ذہنی غلامی میں انسان کو مبتلا کرنا چاہتے ہیں یہ فن سے ناواقفیت کو آرٹ سمجھتے ہیں اور طوائف کو ہیروئن۔ یہ مذہب اخلاق اور تہذیب کو آثارِ قدیمہ کہتے ہیں اور مارکس کو انسانیت کا حرفِ آخر" یہی سبب ہے کہ اس تحریک کو دیو پیکر اشخاص نصیب نہ ہو سکے جو علی گڑھ تحریک کو نصیب ہوئے یہی وجہ ہے کہ یہ ادب ابدیت کم رکھتا ہے اور اس کے نغموں کی شیرینی کچھ عرصے کے بعد پھیکی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس کے پاس جذبات ہیں ذہن نہیں ہے۔ گرمی ہے۔ روشنی نہیں ہے، دل ہے دماغ نہیں ہے" ممتاز شیریں کے گلے اور شکایتیں بھی ان حضرات سے ملتی جلتی ہیں۔ ان تمام حضرات کے خیالات میں خلوص ہے، سچائی ہے اور ایمانداری ہے۔ ان کے اعتراضات تعمیری ہیں۔ انہیں نظر انداز نہیں کیا

جا سکتا۔ ممتاز شیریں تحریک کے علمبرداروں کے احتسابی عمل سے نالاں ہیں۔ "مصیبت تو یہ ہے کہ ایک خاص قسم کے احتساب کے حق میں اور ذہنی آزادی کے خلاف جو دلیلیں پیش کی جاتی ہیں ان میں سرے سے یہ سمجھا ہی نہیں جاتا کہ ادب کیا ہے اور کیسے پیدا ہوتا ہے۔ وہ ادیب کو ایک طرف یا تو صرف تفریح نگار سمجھتے ہیں یا دوسری طرف محض پرچارک جو کسی سیاسی پارٹی کی ہر آن بدلتی ہوئی پالیسی کے مطابق اپنی تحریریں بدل سکے، جبر ادب پیدا نہیں کر سکتا۔ جب تک ادیب بے ساختگی سے آزادی سے نہیں لکھتا ادبی تخلیق ناممکن ہے۔ ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد کے لئے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹنا ہے۔" کلیم الدین احمد سختی سے ترقی پسند تحریک کے اصولوں اور ان کے ادب کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ ان سے بالکل خوش نظر نہیں آتے۔ ان کا خیال ہے کہ اس تحریک کا پیدا کیا ہوا ادب مطلق تشفی بخش نہیں۔ اس ادب کی اہم کمی یہ ہے کہ اس میں ادبی محاسن کا فقدان ہے۔ ترقی پسند مصنفین ادب سے ناجائز کام لیتے ہیں اس لئے وہ اور جو کچھ بھی ہوں ادیب کی حیثیت سے زندہ نہیں رہ سکتے ان کی تحریروں میں اشتراکی پہلو ادبی پہلو پر غالب ہوتا ہے۔ وہ غور و فکر سے کام نہیں لیتے اور خیالات بالکل اخذ کر لیتے ہیں۔ طرز ادا بھی ناقص ہے۔ یہی اسباب ہیں کلیم الدین احمد کی خفگی کے علاوہ بریں کلیم ان مفروضات سے بھی مطمئن نہیں جن پر اس تحریک کی بنیاد ہے۔ "پہلی بات تو یہ ہے کہ جن مفروضوں پر وہ اپنی دلیل کی بنیاد قائم کرتے ہیں ان کی صحت میں بہت کچھ بحث کی گنجائش ہے پھر ان مفروضوں کی بنا پر جو نتائج وہ اخذ کرتے ہیں وہ نتائج مستنبط نہیں ہوتے لیکن سب سے اہم نقص یہ ہے کہ وہ مبہم و غیر متعین الفاظ استعمال کرتے ہیں اور ان سے ناجائز مصرف لیتے ہیں۔" پھر کلیم ان اصولوں کی عمارت کی سنگ بنیاد پر ایک ضرب کاری لگاتے ہوئے کہتے ہیں "انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی نہیں انسان کی سب سے بڑی اہم، قیمتی ضرورت دماغی خواہشات کی تسکین اور دماغی قوتوں کی ترقی ہے۔" ایک اور گروہ بھی ایسا ہے جو شد و مد کے ساتھ ترقی پسند تحریک پر معترض ہے اور ترقی پسند مصنفین کی دھجیاں اڑا تا رہتا ہے ان میں حسن عسکری پیش پیش ہیں۔ وہ کہتے ہیں "ترقی پسند لفظ بہ لفظ سیموئل ٹیلر کے پیروڈیئن عالمدین کی طرح ہیں۔" حسن عسکری کا خیال ہے کہ فنکار کی حیثیت سیاسی یا معاشی حیثیت سے بالکل مختلف چیز ہے۔ اس کے لئے تو حیاتی حیثیت سب سے بڑی حیثیت ہے اور اس سے الگ رہ کر وہ فنکار نہیں رہتا۔ فنکار کے لئے اپنے زمانہ کے مروجہ سیاسی نظریوں اور اس قبیل کی دوسری نظریاتی چیزوں کو اس طرح "سمجھنا" بالکل ضروری نہیں جس طرح سیاسی لیڈر یا اسمبلی کے لئے ووٹ دینے والوں کو یہ باتیں سمجھنی چاہئیں۔ حسن عسکری سمجھتے ہیں کہ "ہیئت ہی کل آرٹ ہے اور ہیئت ہی فنکار کی حیثیت ہے ہیئت کی تلاش ایک اخلاقی جدوجہد ہے، بلکہ خود زندگی کی تلاش ہے۔" اسی سلسلہ میں دو مغربی نقاد اپٹن سنکلیئر اور مڈلٹن مری کا حوالہ دینا بیجا نہ ہوگا۔ وہ بھی اس تحریک سے متفق نہیں اور اصولی اختلاف رکھتے ہیں۔ سنکلیئر کہتا ہے "جب مارکس کے پیرو ادب کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی باتوں میں ایک عجیب باسی پن ہوتا ہے۔ پختگی کا تو ذکر ہی کیا۔" کاڈویل کی کتاب کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ اس کتاب کو پڑھا نہیں جا سکتا۔ اس میں جو کچھ کہا گیا ہے زیادہ تر اس کا اصلی بحث سے کوئی تعلق نہیں۔ اس نے صرف میکانکی طور پر مارکسی فلسفے کو ادب پر عاید کرنے کی کوشش کی ہے اور الٹی سیدھی مارکسی اصطلاحوں کی بھرمار کر دی ہے۔ یہ ساری باتیں پوری کتاب کے بجائے چھوٹے سے پمفلٹ میں کہی جا سکتی تھیں۔" مڈلٹن مرے بھی اسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں "اس کتاب میں بڑا جوش ہے، بڑا جذبہ ہے، بڑی نیک دلی ہے۔ کاڈویل ایک قسم کا جدید شیلی ہے اور مارکس اس کا گوڈون ہے۔ شیلی ہی کی طرح وہ کوئی اچھا لکھنے والا نہیں۔ وہ گھسی پٹی باتیں کہتا ہے یہ اس خوش یقینی اور اندھے اعتقاد کا اظہار ہے جو کمیونزم کی آخری شکل ہے۔ در اصل مارکسیوں کا پرولتاریہ محض ایک مجرد شکل ہے محض ایک مفروضہ کاڈویل نے پرولتاری آرٹ کے متعلق جو کچھ کہا ہے وہ سرتاپا حماقت ہے اس کتاب کی اصلی دلچسپی اس بات میں ہے کہ یہ ایک مخلص مارکسی کی ناکامیابی کی

بڑی اچھی مثال ہے ۔ یوں تو اس تحریک اور اس کے مصنفین کے خلاف بہت کچھ کہا گیا ہے، مگر زیادہ تر اعتراضات انتہا پسندی کی مثالیں ہیں اسی لئے ہم نے چند سنجیدہ اور معتقد اور مخلص ادیبوں کی باتیں نقل کرنے پر اکتفا کیا ہے ۔ جو جذباتی یا ردِ عمل کے طور پر اس تحریک پر معترض ہیں ان کا حوالہ دینا ہم نے قطعی نامناسب خیال کیا ہے ۔ اب انہیں بیانات کی روشنی میں " ترقی پسند ادب " کا ایک سرسری جائزہ لینا بیجا نہ ہوگا ۔

ترقی پسند ادب کو ہم یوں ہی تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ ترقی پسند مصنفین کے قیام کے بعد کے پانچ سال، اس کے بعد کے پانچ سال اور پھر گزشتہ پانچ سال ۔ یہ تقسیم سو فیصدی درست نہ ہوگی مگر پھر بھی ان ادوار کی الگ الگ اپنی خصوصیات ہیں پہلا دور عام طور پر بحران، ردِ عمل، جھلاہٹ اور چھچھورے پن کا دور ہے ۔ جذباتیت ہر جگہ غالب ہے ۔ مطالعہ کی خامکاری نمایاں ہے ۔ خیالات میں وسعت کی بجائے تنگی ہے ۔ ابہام اور اشاریت (ناخوشگوار حد تک) اور پھر جنسی کجروی ———— یہ تو کہا جا چکا ہے کہ اس تحریک کا پہلا اہم کارنامہ " انگارے " کی اشاعت ہے اور انگارے کی خصوصیات بھی بتلائی جا چکی ہیں، بس یہی ساری خصوصیات کم و بیش اس دور کی تمام تخلیقات پر صادق آتی ہیں ۔ احمد علی کی " شعلے " سجاد ظہیر کا ڈرامہ " بیمار " اور " ناولٹ " لندن کی ایک رات " علی سردار جعفری کی " منزل " حیات اللہ انصاری کی " انوکھی مصیبت " ۔ اختر رائے پوری کی " محبت اور نفرت " اور رشید جہاں کی " عورت " سبھوں کا تقریباً یہی حال رہا ۔ تمنائی نے چیخوف کی کہانیوں کا ترجمہ " زندہ چین " کے نام سے شائع کرایا ۔ ترجمہ بھی کامیاب نہ ہو سکا ۔ تمام مجموعوں میں فنی خامیوں کا پتہ ملتا ہے ۔ فارم کا احساس تو گویا کسی کو بھی نہیں ۔ منتشر تاثرات بکھرے پڑے ہیں اور بس ———— یوں کہنے کو تو اس وقت پریم چند بھی لکھ رہے تھے اور پریم چند گویا اردو افسانہ نگاری کے باوا آدم اور حقیقت طرازی کے پیغمبر اولی ہیں مگر کیا ہم پریم چند کو صرف اس لئے اس تحریک سے منسلک کر دیں کہ تحریک کے قیام کے بعد ایک سال تک وہ زندہ رہے ؟ ...... پریم چند کی تخلیقات پر اس تحریک کا کیا اثر پڑ سکتا تھا ۔ ہاں وہ اس انجمن میں شامل ضرور ہوئے تھے اور اس کے مقاصد سے ہمدردی ضرور رکھتے تھے مگر ان کے افسانوں (کفن وغیرہ) کو انجمن کے اس دور کی ادبی تخلیق میں گننا پریم چند کی پچھلی زندگی کی تخلیقات کو یکسر نظر انداز کر دینے کے مترادف ہوگا ۔ یوں تو جوش، فراق، ساغر، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، ل ۔ احمد، ڈاکٹر تاثیر وغیرہ بھی ان لوگوں میں سے ہیں جنہوں نے انجمن کے ابتدائی دور میں انجمن کا ساتھ دیا اور ان کی تخلیقات بھی ترقی پسند تخلیقات میں گنی جاتی ہیں مگر تعجب تو یہ ہے کہ اس دور کے بزرگوں کی تخلیقات نوجوانوں سے بدرجہا بہتر ہیں ۔ اور یہ لوگ تو ان لوگوں میں سے ہیں جو انجمن کے قیام کے قبل ہی سے لکھ رہے تھے ۔ اس وقت کے نوجوان ادب کے ہر اس ٹکڑے کو بیکار، لغو اور لایعنی تصور کر رہے تھے جو ان سے قبل لکھا گیا ۔ اسے پرانا، فرسودہ اور رجعت پسند ادب کہا جانے لگا تھا اور ہر وہ افسانہ یا شعر یا جملہ ترقی پسند کہا جانے لگا جو اس تحریک کے کسی رکن نے لکھ مارا ۔ " آزادی کی نظمیں " کے عنوان سے جو مجموعہ اس دور میں شائع ہوا اس کی بھی یہی خصوصیات ہیں ۔ پھر دوسرا دور آتا ہے ۔ یہ دور فن میں پختگی، تبلیغ میں توازن، فارم میں تجربے، مطالعہ میں گہرائی، جذبات میں اعتدال اور ادب میں صحیح ترقی پسندی (بہت حد تک) کا دور ہے ۔ پہلے دور کا ادب ترقی پسند زیادہ تھا ادب کم تھا ۔ دوسرے دور کا ادب ترقی پسند بھی تھا اور ادب بھی ۔ آزادیٔ ملک کے جذبے سے ہر فنکار متوالا تھا اور فاشزم کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنے کے لئے کمربستہ ۔ وہ نت نئے موضوعات ادیبوں اور شاعروں کو دے رہا تھا اور فارم میں ہر روز نیا تجربہ ہو رہا تھا ۔ یہ مانا کہ سارے تجربے کامیابی کے نمونے نہیں اور سارے موضوعات دنیا کے سارے موضوعات کے مقابلہ میں صرف ایک مخصوص زاویۂ حیات کے موضوعات ہیں پھر بھی وہ اردو ادب میں اضافہ کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں ۔ نئے لکھنے والوں میں اچھے فنکار ابھر رہے ہیں اور ان کی تخلیقات کا ایک حصہ یقینی ایسا ہے جو قابل اعتنا ہے ۔ جوش

اور احسان دانش کے کئی مجموعے، پھر فیض کا "نقش فریادی" راشد کا "ماورا"۔ مجاز کا "آہنگ" احمد ندیم کی "دھڑکنیں" جاں نثار اختر کی "سلاسل" اختر الایمان کا "گرداب" ایسے مجموعے ہیں جو کام کے ہیں ــــ اور اردو ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر مختار صدیقی، اختر شیرانی، شاد عارفی، یوسف ظفر، جذبی، اختر انصاری، مطلبی، مخدوم، تاثیر، میراجی، سلام، مخمور جالندھری، کیفی ان لوگوں میں سے ہیں جو اس وقت سے آج تک کوشش کئے جا رہے ہیں۔ ان میں سے کچھ ابہام اور جنسی کج روی کے لئے مشہور ہیں اور کچھ اپنی یاسیت کے لئے اور کچھ اپنے ڈھنڈورے پن کے لئے مگر باقی ایسے ہیں جو کوشاں ہیں اور ترقی کی راہ پر گامزن ہیں فیض کی "بول" اور مخدوم محی الدین کی "یہ جنگ ہے یا آزادی" اس دور کے رجحان کا صاف پتہ دیتی ہیں۔ جوش کی "فرزندان ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام" اور "تاجدار برلن کے نام" اس دور کی سراسیمگی، پریشانی، پراگندگی، انتشار اور افراتفری کی مظہر ہیں۔ نثر میں کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت، احمد عباس، سہیل، اختر انصاری، اختر اورینوی، علی عباس حسینی، ممتاز مفتی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ اور اشک کے بیشتر افسانے اردو افسانہ نگاری میں قابل قدر اضافے ہیں۔ مقالہ نگاری میں فیض، احتشام، ڈاکٹر عبدالعلیم، سبط حسن، سجاد ظہیر، تاثیر، عزیز احمد، فراق، مجنوں اکثر سلجھی ہوئی باتیں کہہ جاتے ہیں اور وہ رعونت اور قطعیت نہیں جو پہلے دور میں اختر رائے پوری، احمد علی اور سجاد ظہیر وغیرہ کی بیشتر تنقیدوں میں ہے۔ تیسرے دور میں انتہا پسندی کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ دور تنقیدوں اور تقریروں کا دور ہے۔ جھلاہٹ اور بوکھلاہٹ کی ملی جلی کیفیت ہر جگہ نمایاں ہے۔ ادارے اور انجمنیں مائل بہ زوال ہیں۔ صرف چند فنکاروں کے چند فن پارے ایسے ہیں جو قابل اعتنا ہیں۔ لوگ یا تو انجمن چھوڑ رہے ہیں یا چھوڑنے پر مجبور کئے جا رہے ہیں۔ احمد علی، اختر رائے پوری، عزیز احمد، جوش، اختر، احمد عباس، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی، فیض، احمد شفیق، بیدی، منٹو، اشک، بلونت سنگھ، جذبی، تاثیر، میراجی، راشد وغیرہ وغیرہ یا تو نکالے جا چکے ہیں یا معتوب ہیں۔ تنقیدی مضامین زوروں پر لکھے جا رہے ہیں، مگر ان میں شدید اختلافات ہیں۔ احتشام حسین جسے ترقی پسند ادب سمجھتے ہیں وہ کم از کم آج نہیں لکھا جا رہا ہے۔ عبادت بریلوی بیچارے خواہ مخواہ اس تحریک اور اس کے ادب کی شان میں رطب اللسان ہیں۔ نہ معلوم عصمت کی ڈانٹ کے بعد بیچارے کا کیا حال ہے۔ وہ خوشامد کئے جاتے ہیں اور دو رخی کی سکھنے والی یہ کہہ کر ڈانٹے جاتی ہے کہ صاف کیوں نہیں کہتے کہ صرف کمیونسٹ ترقی پسند ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ممتاز حسین بھی سلجھی ہوئی باتیں کہہ لیتے ہیں مگر ان کی سنتا کون ہے۔ مختلف ادبی انجمنیں قائم ہو رہی ہیں۔ ان کے سرکاری آرگن بھی ان سے نالاں ہو کر اپنی راہ الگ بنا رہے ہیں آج جو ادب قابل اعتنا ہے وہ ان لوگوں کا جو سرکاری طور پر "CONDEMNED" ہیں۔ احمد ندیم قاسمی "نقوش" کے ایک شمارہ میں اپنی بہت ساری غلطیوں اور انتہا پسندیوں کا اعتراف کرتے ہیں اور دوسرے ہی شمارہ میں عصمت اسی مستقل عنوان کے تحت ان باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے ادبی حکم نافذ کر دیتی ہے۔ احتشام، عبادت، ممتاز حسین، عصمت، احمد ندیم سبھوں کے زاویۂ نظر میں اختلاف ہی نہیں تضاد ہے، خوف معلوم ہوتا ہے کہ کہیں روسی ادب (جنگ عظیم نمبر ۲ سے قبل) جن ادوار سے گزرا کہیں انہیں ادوار سے اردو ادب بھی تو نہیں گزر رہا پھر تو ادبی ڈھنڈورے بازوں کو اپنے مستقبل سے ہوشیار رہنا چاہیئے، وہ فی الحال ایسے طاقتور بھی نہیں کہ پرولٹ کلٹ یا راپ والوں کی طرح کسی کو دار پر لٹکا دیں، کسی کو ملعون قرار دیدیں اور کسی کو جلاوطنی کی سزا دے ڈالیں روسی ڈراما نگار کے ٹریٹیف نے اپنی تصنیف BENCTRFRFRAIDTODRRE میں لکھا "اسٹالن گراڈ پر روس سے زاید ڈرامے لکھے گئے مگر ان میں سے ایک بھی قائم نہ رہ سکا" اس کا سبب یہ تھا کہ وہ اچھا مستند ادب نہ تھا وہ کارنامے نہیں تھے" ۱۹۳۲ء میں روس کی کمیونسٹ پارٹی نے راپ کا خاتمہ کر دیا۔ اور اس کی شائع کردہ بیس ہزار کتابیں اور ان کے ساتھ راپ کے ۳۰ لاکھ علانات نذر آتش کر دیے گئے۔ سرکاری اعلان ہوا کہ اس زمانے (۱۹۱۷ء سے ۱۹۳۲ء تک)

کی تصنیفات کا بیشتر حصہ قابلِ اعتنا نہ تھا پھر ملک کے ادیبوں کو ہدایت کی گئی کہ اشتہار بازی کے بجائے وہ "سوشلسٹ واقعیت" کی طرف رجوع کریں۔ کیا انجمن ترقی پسند مصنفین کی موجودہ ادبی ڈکٹیٹری کا بھی یہی انجام ہونے والا ہے؟

اب نتیجہ کے طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ادب ہے کیا۔ اس کا زندگی سے تعلق کیا ہے۔ ادب کی ماہیئت کیا ہے۔ اس کا مقصد کیا ہے۔ سیاست اور ادب یا مقصد اور ادب کا آپس میں کیا رشتہ ہے۔ مواد اور ہیئت میں باہمی کیا تعلق ہے۔ یہ سوالات آج سے ہزاروں سال پہلے سے لوگوں کے ذہن کے گرد چکر لگا رہے ہیں اور مختلف خیالات کا اظہار اس بارے میں کیا جا رہا ہے ارسطو نے بھی اس معاملہ پر غور کیا تھا اسی لئے اس نے شاعری کو نقالی ( IMITAION ) سے تعبیر کیا تھا مگر آج تک کسی ایک فیصلہ نہیں پہنچا جا سکا ہے۔ پھر بھی چند بنیادی باتیں ایسی ضرور ہیں جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انہیں مدنظر رکھتے ہوئے ہم چند اہم اور ضروری مفروضات قائم کر سکتے ہیں جس سے شاید ہی کسی مخلص ادیب کو انکار ہو۔ آج "ادب برائے ادب" "ادب برائے تفریح" "ادب برائے تعیش" جیسے نعرے لایعنی ہیں۔ میں نے اوپر بیان کیا ہے کہ دلی سے دور ہو جانے پر میر بھی شکوہ کرتے ہیں، اور اپنی خود مختاری کی تہمت لگائی جانے اور بدنام کئے جانے پر یہ کہنے کی ہمت بھی کرتے ہیں کہ کرتے تو آپ ہی ہیں، جو چاہتے ہیں ہم مفت بدنام کرنے سے کیا فائدہ! چراغِ مفلس کے بجھنے سے رہنے پیمان کا ہی بی اداس ہوا ہے اور میں نے بیشتر بڑے شاعروں متعلق یہی کہا ہے کہ وہاں بھی زندگی کے چھینٹے مل جاتے ہیں۔ کمی یا زیادتی یا طریقہ استعمال کا سبب وہ خود نہیں ہیں بلکہ ان کا ماحول اور ادبی شعور اس کا ذمہ دار ہے۔ ادب کو زندگی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی کے لئے جس طرح کھانا پینا، روٹی کپڑا اس اور کام کرنا ضروری ہے ویسے ہی ادب ضروری ہے۔ ادب اور زندگی کا رشتہ بڑا پرانا ہے۔ مگر زندگی سے میری مراد صرف سیاست نہیں، یا صرف روٹی یا صرف اشتراکیت نہیں، زندگی سے مراد وہی ہے جو بقول خورشید الاسلام "اونچی نیچی سڑکیں، چھوٹی بڑی کا جلیٹڈ کی دھوپ، برسات کی اندھیری بھیانک مچل جانے والی راتیں، قہوہ خانے، گلابی جاڑوں میں نظریں بچا بچا کر مسکرانے والے پھول، جواری، پی کر گلاس چور چور کر دینے والے شرابی، فضا میں خوشبوئیں بکھیرنے والے دوپٹے، مرجھائے ہوئے معصوم چہرے پرانی چیزوں کا نیاپن، سادگی میں بناوٹ، نیکیوں میں چھپی ہوئی کمزوریاں، پندار کی تہہ میں انکسار، آہا اور دل، علم الکلام اور سنگر مشین سے مشابہ ہے۔ یعنی ہر وہ شے جس کا تعلق انسانی تمدن کے تاریخی ارتقاء سے ہے زندگی میں داخل ہے۔ سیاست زندگی صرف ایک شعبہ ہے لہٰذا ادب میں بھی اس کی جگہ اسی تناسب سے ہو سکتی ہے۔ اور پھر اس کا تعلق مواد سے اور مواد کا تعلق ہیئت سے ہے۔ یہ بنیادی پتھر ہے جس پر ادب کی عمارت کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ ادب میں زندگی کی صرف مصوری، عکاسی یا نقالی نہیں ہوتی۔ بلکہ شاعر ادیب یا فنکار وہ اگر بڑا اور اچھا شاعر ادیب اور فنکار ہے تو یقیناً اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے اور زیادہ حساس ہوتا ہے، جو قیمتی اور انمول تجربات حاصل کرتا ہے انھیں پیش کرتا ہے ایک مصور کی طرح حسین، دیدہ زیب اور دلفریب رنگوں کی آمیزش سے ساتھ ہی اس فنکار کی اپنی تنقید بھی پنہاں ہوتی ہے۔ ان تجربات کا براہ راست بیان نہیں ہوتا بلکہ حسین، مکمل اور موزوں بیان ہوتا ہے۔ ادب کا مقصد کا براہ راست اظہار ادب ہوتا تو پھر کمیونسٹ مینی فسٹو کیوں نہ دنیا کے بہترین ادبی پاروں میں شمار کیا جاتا؟ اور اگر حقیقت نگاری یا واقعات، تاثرات اور تجربات کا سیدھا سادھا بیان ادب میں شمار کیا جاتا تو پھر دنیا کے سارے اخبارات کیوں نہ ادبی شاہکار تصور کئے جاتے؟ صرف خیالات و تجربات ہی ادب نہیں پیدا کرتے۔ ان خیالات اور تجربات کی نوعیت کیا ہے وہ اچھے ہیں یا برے اور پھر ان کا اظہار کیسا ہے حسین، یا بھونڈا اسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ مواد اور ہیئت دو نہیں ایک ہیں۔ ایک کو دوسرے سے اسی طرح جدا نہیں کیا جا سکتا جیسے روح کو جسم سے۔ مواد اور ہیئت جسم و روح کے مترادف ہیں۔ یا

سبب ہے کہ انقلاب روس سے قبل کا ادب انقلاب کے بعد کے ادب سے زیادہ گراں قدر ہے اور جاگیردارانہ دور کے ادب کا کیشتر سرمایہ پرولتاری دور کے ادب کے بیشتر حصہ سے زیادہ بیش قیمت اور زیادہ ترقی پسند ہے۔ خیالات اور ان کا اظہار بہت کچھ ادیب کی شخصیت اور اس کے ماحول اور تاریخ تمدن انسانی سے اثر قبول کرنے کی صلاحیت پر منحصر ہے۔ اس لئے ادیب کو ماحول سے متاثر ہوتے ہوئے بھی اپنی منفرد آزاد رائے رکھنی ضروری ہے۔ میں نے ماحول کی ترقی کے ساتھ ساتھ انفرادی ترقی پر اسی لئے زور دیا ہے ادیب ماحول کی پیداوار ضرور ہوتا ہے مگر ماحول کی ترقی اور اس کی نئی نشو و نما اور تعمیر میں اس کی شخصیت کا بہت ہاتھ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب روس میں پرولیٹرین خیالات کے پرچار کے لئے ایک تنظیم "پرولٹ کلٹ" کی بناء ڈالی گئی اور جب انھوں نے ادبی REGIMENTATION شروع کیا تو وہ زیادہ دنوں تک نہ چل سکے۔ اور ۱۹۲۱ء میں کمیونسٹ پارٹی کے اجلاس میں یہ بتایا گیا کہ "کسی مزدور مصنف کی کتابوں کی مانگ نہیں ہے اور ناشر کو مجبوراً انھیں تمام زدہ تول کر کوڑیوں کے مول بیچنا پڑتا ہے" ــــ پھر پنج سالہ پروگرام کی تبلیغ کرنے کی غرض سے سرکاری انجمن "راپ" کی بناء ڈالی گئی اور حکومت نے اس جماعت کو ادبی ڈکٹیٹری سونپ دی، تب بھی یہ جماعت کامیاب نہ ہو سکی اور ۱۹۳۲ء میں ادبی پارٹی بندیوں کا خاتمہ کرنے کی نوبت آن پہونچی۔ نپولین، ہٹلر اور مسولینی نے بھی اپنے مقاصد کی تحریک کی غرض سے ادب کا استعمال کرنا چاہا اور ناکامیاب رہے آخر مارکس کو ہین ( HEINE ) اور گیٹے کیوں زبانی یاد تھے؟ شاید آپ کو واقفیت ہو مارکس نے AESCHOTAS کا مطالعہ یونانی زبان ہی میں کیا۔ مارکس کو شیکسپیر بہت عزیز تھا اور اس کی لڑکیوں کو بھی شیکسپیر کی لائنیں زبانی یاد ہو گئی تھیں۔ روس بہترین اور متناسب استعمال الفاظ کی تعریف کرتا تھا اور اسی لئے وہ گیٹے، لیسنگ، شیکسپیر، دانتے اور سروانتیز کو روز پڑھتا تھا اسے پوری ڈیوائن کامیڈی زبانی یاد تھی اور شیکسپیر کی لائنیں اگر وہ بھول جاتا تو اس کی بیوی اسے یاد دلاتی۔ ڈارون اور بسمارک اور مارکس سب ناول کے دلدادہ تھے اور آپ کو یہ سن کر شاید تعجب ہو کہ مارکس، بالزک، فیلڈنگ اور سروانتیز کے ساتھ PAULDE KCCK اور DUMES THE ELDER میں بھی کافی دلچسپی لیتا تھا۔ آخر یہ سب کیوں ہوتا تھا۔ مارکس تو اپنے دور کا سب سے بڑا انقلابی تھا۔ بسمارک تو رجعت پرست نہ تھا۔ یہ اس لئے کہ ادب کی اپنی ایک الگ دنیا ہے جو معاشیات، تاریخ، ڈائری اور مینوفسٹو سے مختلف ہے۔ یہ ساری چیزیں ادب میں پائی جاتی ہیں مگر معاشیات اور تاریخ کی حیثیت سے نہیں ادب کی حیثیت سے ــ کیا وہ انتہا پسند ترقی پسند جو ترقی پسندی کو اشتراکیت کا بدل اور ادب کو سیاست کا ایک شعبہ، ایک نادر خزانہ تصور کرتے ہیں یہ بتا سکیں گے کہ گیٹے، دانتے، شیکسپیر، سروانتیز اور راسین کو ادبی تاریخ میں کون سی جگہ دی جائے؟ عصمت چغتائی، نیاز حیدر، سلام مچھلی شہری، فکر تونسوی اور محمود جالندھری سے آگے یا پیچھے؟ انھیں چھوڑئیے میں بلا جھجک یہ دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ کیا میر، غالب، انیس، اقبال، حالی، پریم چند، سرشار میں سے کوئی بھی سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، بہت یا عبادت بریلوی سے کم رتبہ رکھتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ کسی تھیوری پر ایمان رکھنا اور بات ہے، کسی انقلاب کی رہنمائی کرنا چیزے دگر ہے۔ مگر بڑا فنکار اور ادیب ہونے کے لئے یہ عناصر اسی قدر ضروری نہیں جس قدر ایک سیاسی لیڈر کی پلیٹ فارم تقریر، کسی جلسہ کے ریزولیوشن اور کسی افسانے یا نظم میں فرق ہے اور اسی فرق سے آج کے بیشتر ترقی پسند فنکار نابلد ہیں۔ یہ تجربات کے فرق کو محسوس نہیں کرتے۔ ان کی مثال لکھنؤ اسکول کے ان شعراء کی سی ہے جن کے تجربے میں صرف پردہ نشین عورت، بوالہوسی اور عیاشی آئی تھی، وہ ہجر و وصل، فراق، رقیب اور بیوفا معشوق کا رونا بار بار روتے تھے تو آپ سرخ ستاروں، سرخ پرچم، سرخ لب اور سرخ شفق کی شان میں رطب اللسان ہیں۔ طرز بیان ان کا بھی بھونڈا اور عریاں تھا آپ کا بھی ہے۔ عریانی ادب میں بذات خود

صنیفات کا ۱/۳ حصہ قابل اعتناء تھا پھر ملک کے ادیبوں کو ہدایت کی گئی کہ اشتہار بازی کے بجائے وہ "سوشلسٹ واقعیت" کی طرف رجوع کریں۔ کیا انجمن ترقی پسند مصنفین کی موجودہ ادبی ڈکٹیٹری کا بھی یہی انجام ہونے والا ہے ؟

اب نتیجہ کے طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ادب ہے کیا۔ اس کا زندگی سے تعلق کیا ہے۔ ادب کی ماہیئت کیا ہے۔ اور کا مقصد کیا ہے۔ سیاست اور ادب با مقصد اور ادب کا آپس میں کیا رشتہ ہے۔ مواد اور ہیئت میں باہمی کیا تعلق ہے۔ یہ سوالات سے ہزاروں سال پہلے سے لوگوں کے ذہن کے گرد چکر لگا رہے ہیں اور مختلف خیالات کا اظہار اس بارے میں کیا جا رہا ہے ارسطو بھی اس معاملہ پر غور کیا تھا اسی لئے اس نے شاعری کو نقالی ( IMITAION ) سے تعبیر کیا تھا مگر آج تک کسی ایک فیصلہ پر پہنچا جا سکا ہے۔ پھر بھی چند بنیادی باتیں ایسی ضرور ہیں جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انہیں مدنظر رکھتے ہوئے ہم چند عام ور ضروری مفروضات قائم کر سکتے ہیں جس سے شاید ہی کسی مخلص ادیب کا انکار ہو۔ آج "ادب برائے ادب" "ادب برائے تفریح" "ادب برائے تعیش" جیسے نعرے لایعنی ہیں۔ میں نے اوپر بیان کیا ہے کہ دلی سے دور ہو جانے پر میر بھی شکوہ کرتے ہیں، اور اپنے اوپر مناری کی تہمت لگائی جانے اور بدنام کئے جانے پر یہ کہنے کی ہمت بھی کرتے ہیں کہ کرتے تو آپ وہی ہیں، جو چاہتے ہیں۔ مجھے نہ بدنام کرنے سے کیا فائدہ! چراغ مفلس کے بجھے سے رہنے پہان کا جی اداس ہوا ہے اور میں نے بیشتر بڑے شاعروں کے ت یہی کہا ہے کہ وہاں بھی زندگی کے چھینٹے مل جاتے ہیں۔ کمی یا زیادتی یا طریقہ استعمال کا سبب وہ خود نہیں ہیں بلکہ ان کا زمانہ اور ادبی شعور اس کا ذمہ دار ہے۔ ادب کو زندگی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی کے لئے جس طرح کھانا پینا، روٹی کپڑا اور ام کرنا ضروری ہے ویسے ہی ادب ضروری ہے۔ ادب اور زندگی کا رشتہ بڑا پرانا ہے۔ مگر زندگی سے میری مراد صرف سیاست ، یا صرف روٹی یا صرف اشتراکیت نہیں، زندگی سے مراد وہی ہے جو بقول خورشید الاسلام" اونچی نیچی سڑکیں، چھوٹی بڑی کانیں کی دھوپ، برسات کی اندھیری بھیانک پھیل جانے والی راتیں، قہوہ خانے، گلابی جاڑوں میں نظریں بچا بچا کر مسکرانے والے ں، جواری، پی کر گلاس چور چور کر دینے والے شرابی، فضا میں خوشبوئیں بکھیرنے والے دوپٹے، مرجھائے ہوئے معصوم چہرے چیزوں کا نیا پن، سادگی میں بناوٹ، نیکیوں میں چھپی ہوئی کمزوریاں، پندار کی تہہ میں انکسار، آہا اور دل، علم الکلام اور مشین سے مشابہ ہے۔ یعنی ہر وہ شے جس کا تعلق انسانی تمدن کے تاریخی ارتقاء سے ہے زندگی میں داخل ہے۔ سیاست زندگی کا ایک شعبہ ہے لہٰذا ادب میں بھی اس کی جگہ اسی تناسب سے ہو سکتی ہے۔ اور پھر اس کا تعلق مواد سے اور مواد کا تعلق ہیئت سے یہی ی بہتر ہے جس پر ادب کی عمارت کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ ادب میں زندگی کی صرف تصویری، عکاسی یا نقالی نہیں ہوتی۔ بلکہ شاعر ادیب اور وہ اگر بڑا اور اچھا شاعر ادیب اور فنکار ہے تو یقیناً اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے اور زیادہ حساس ہوتا ہے، جو قیمتی اور انمول ت حاصل کرتا ہے انھیں پیش کرتا ہے ایک مصور کی طرح حسین، دیدہ زیب اور دلفریب رنگوں کی آمیزش سے ساتھ ہی ساتھ کی اپنی تنقید بھی پنہاں ہوتی ہے۔ ان تجربات کا براہ راست بیان نہیں ہوتا بلکہ حسین، مکمل اور موزوں بیان ہوتا ہے۔ اگر کا براہ راست اظہار ادب ہوتا تو پھر "کمیونسٹ مینی فسٹو" کیوں نہ دنیا کے بہترین ادبی پاروں میں شمار کیا جاتا؟ اور اگر ت نگاری یا واقعات، تاثرات اور تجربات کا سیدھا سادھا بیان ادب میں شمار کیا جاتا تو پھر دنیا کے سارے اخبارات نہ ادبی شاہکار تصور کئے جاتے ؟ صرف خیالات و تجربات ہی ادب نہیں پیدا کرتے۔ ان خیالات اور تجربات کی نوعیت ہے وہ اچھے ہیں یا برے اور پھر ان کا اظہار کیسا ہے حسین، یا بھونڈا اسے ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ مواد اور ہیئت دو نہیں ہیں۔ ایک کو دوسرے سے اسی طرح جدا نہیں کیا جا سکتا جیسے روح کو جسم سے۔ مواد اور ہیئت جسم و روح کے مترادف ہیں۔ یہی

سبب ہے کہ انقلاب روس سے قبل کا ادب انقلاب کے بعد کے ادب سے زیادہ گراں قدر ہے اور جاگیردارانہ دور کے ادب کا کیشتر سرمایہ پرولتاری دور کے ادب کے بیشتر حصہ سے زیادہ بیش قیمت اور زیادہ ترقی پسند ہے۔ خیالات اور ان کا اظہار بہت کچھ ادیب کی شخصیت اور اس کے ماحول اور تاریخ تمدن انسانی سے اثر قبول کرنے کی صلاحیت پر منحصر ہے۔ اس لئے ادیب کو ماحول سے متاثر ہوتے ہوئے بھی اپنی منفرد آزاد رائے رکھنی ضروری ہے۔ میں نے ماحول کی ترقی کے ساتھ ساتھ انفرادی ترقی پر اسی لئے زور دیا ہے ادیب ماحول کی پیداوار ضرور ہوتا ہے مگر ماحول کی ترقی اور اس کی نئی نشو و نما اور تعمیر میں اس کی شخصیت کا بہت ہاتھ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب روس میں پرولیٹرین خیالات کے پرچار کے لئے ایک تنظیم "پرولٹ کلٹ" کی بناء ڈالی گئی اور جب انھوں نے ادبی REGIMENTATION شروع کیا تو وہ زیادہ دنوں تک نہ چل سکے۔ اور ۱۹۲۸ء میں کمیونسٹ پارٹی کے اجلاس میں یہ بتایا گیا کہ "کسی مزدور مصنف کی کتابوں کی مانگ نہیں ہے اور ناشر کو مجبوراً انھیں ترازو پر تول کر کوڑیوں کے مول بیچنا پڑتا ہے"۔ پھر پنج سالہ پروگرام کی تبلیغ کرنے کی غرض سے سرکاری انجمن "راپ" کی بناء ڈالی گئی اور حکومت نے اس جماعت کو ادبی ڈکٹیٹری سونپ دی، تب بھی یہ جماعت کامیاب نہ ہو سکی اور ۱۹۳۲ء میں ادبی پارٹی بندیوں کا خاتمہ کرنے کی نوبت آن پہونچی۔ نپولین، ہٹلر اور مسولینی نے بھی اپنے مقاصد کی ترویج کی غرض سے ادب کو استعمال کرنا چاہا اور ناکامیاب رہے آخر مارکس کو ہائن ( HEINE ) اور گیٹے کیوں زبانی یاد تھے؟ شاید آپ کو واقفیت ہو مارکس نے AESCHOTAS کا مطالعہ یونانی زبان ہی میں کیا۔ مارکس کو شیکسپیر بہت عزیز تھا اور اس کی لڑکیوں کو بھی شیکسپیر کی لائنیں زبانی یاد ہو گئی تھیں۔ مارکس بہترین اور متناسب استعمال الفاظ کی تعریف کرتا تھا اور اسی لئے وہ گیٹے، لیسنگ، شیکسپیر، دانتے اور سروانٹیز کو روز پڑھتا تھا۔ اسے پوری ڈیوائن کامیڈی زبانی یاد تھی اور شیکسپیر کی لائنیں اگر وہ بھول جاتا تو اس کی بیوی اسے یاد دلاتی۔ ڈارون اور بسمارک اور مارکس سب ناول کے دلدادہ تھے اور آپ کو یہ سن کر شاید تعجب ہو کہ مارکس، بالزاک، فیلڈنگ اور سروانٹیز کے ساتھ PAULDE KCCK اور DUMES THE ELDER میں بھی کافی دلچسپی لیتا تھا۔ آخر یہ سب کیوں ہوتا تھا۔ مارکس تو اپنے دور کا سب سے بڑا انقلابی تھا۔ بسمارک تو رجعت پرست نہ تھا۔ یہ اس لئے کہ ادب کی اپنی ایک الگ دنیا ہے جو معاشیات، تاریخ، ڈائری اور مینوفسٹو سے مختلف ہے۔ یہ ساری چیزیں ادب میں پائی جاتی ہیں مگر معاشیات اور تاریخ کی حیثیت سے نہیں ادب کی حیثیت سے۔ کیا وہ انتہا پسند ترقی پسند جو ترقی پسندی کو اشتراکیت کا بدل اور ادب کو سیاست کا ایک شعبہ، ایک نادر خزانہ تصور کرتے ہیں یہ بتا سکیں گے کہ گیٹے، دانتے، شیکسپیر، سروانٹیز اور ٹالسٹائی کو ادبی تاریخ میں کون سی جگہ دی جائے؟ عصمت چغتائی، نیاز حیدر، سلام مچھلی شہری، فکر تونسوی اور محمود جالندھری سے آگے یا پیچھے؟ انھیں چھوڑیئے میں بلا جھجک یہ دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ کیا میر، غالب، انیس اقبال، حالی، پریم چند، سرشار میں سے کوئی بھی سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، ہمت یا عبادت بریلوی سے کم رتبہ رکھتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ کسی تھیوری پر ایمان رکھنا اور بات ہے، کسی انقلاب کی رہنمائی کرنا چیزے دگر ہے۔ مگر بڑا فنکار اور ادیب ہونے کے لئے یہ عناصر اسی قدر ضروری نہیں جس قدر ایک سیاسی لیڈر کی پلیٹ فارم تقریر، کسی جلسہ کے ریزولیوشن اور کسی افسانے یا نظم میں فرق ہے اور اسی فرق سے آج کے بیشتر ترقی پسند فنکار نابلد ہیں۔ یہ تجربات کے فرق کو محسوس نہیں کرتے۔ ان کی مثال لکھنؤ اسکول کے ان شعراء کی سی ہے جن کے تجربے میں صرف پردہ نشین عورت، بوالہوسی اور عیاشی آتی تھی، وہ ہجر و وصل، فراق، رقیب اور بیوفا معشوق کا رونا بار بار روتے تھے تو آپ سرخ ستاروں، سرخ پرچم، سرخ لب اور سرخ شفق کی شان میں رطب اللسان ہیں۔ طرز بیان ان کا بھی بھونڈا اور عریاں تھا آپ کا بھی ہے۔ عریانی ادب میں بذات خود

کوئی بری شے نہیں بشرطیکہ فنی توازن برقرار رہ سکے۔ عریانی برائے اشتہائے جنس یا لذت اندوزی نہیں، بلکہ کسی اعلیٰ مقصد کے حصول کیلئے! جو کچھ زندگی میں واقع ہوتا ہے سب کا ادب میں آ جانا ضروری نہیں۔ زندگی آمیز قدروں کا ادب میں وجود ضرور ہے۔ تحلیل جنسی کے لئے ایسے اشخاص کی ضرورت ہے جو خود نفسانی خواہشات کے شکار نہ ہو بیٹھیں۔ کیا جنسی موضوعات سے بحث کرنے والے بیشتر ادیبوں کو خود جنسی تجزیہ کی ضرورت نہیں؟ ماحول، حالات یا نفسانی خواہشات کا غلام بن کر رہ جانا فنکار تو کیا کسی انسان کے لئے زیبا نہیں اسے تو ماحول سے دست و گریباں ہو کر منوں مٹی کے ڈھیر تلے دب کر ہیرا بن کر نکلنا ہے اور ماسی آویزش اور جد و جہد کی عکاسی تجربات زندگی کے طور پر حسین اور فنی شکل میں ادب کے ذریعہ کرنی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند فیض اور بیدی جیسے فنکاروں کو نہ سراہ سکے۔ انھیں فن کا احساس ہے۔ انھوں نے چیزوں کو اس طور پر پیش کیا ہے جیسے انھیں محسوس کیا ہے اور جس طور پر انھوں نے ان کے ذہن میں گھر کر لیا ہے، سرکاری ترقی پسند شعراء میں سے بیشتر نے اپنے خیالات اس طور پر پیش کئے ہیں جس طور پر انھوں نے اُن خیالات کو سن پایا ہے، اخبار و پارٹی لٹریچروں میں پڑھ پایا ہے، کسی ساتھی کو تقریر کرتے سن لیا ہے یا کسی اشتراکی ادیب کے خیالات کے بارے میں کسی نے کہہ دیا ہے۔ کیا ترقی پسند انجمن کے سنجیدہ نقاد ہمیں یہ بتائیں گے کہ فیض اور بیدی کو وہ ترقی پسندوں کی صف میں کہاں جگہ دیں گے؟ ——————

—————— میں احتشام حسین سے پوچھتا ہوں کہ کیا بہت سارے وہ فنکار جو انجمن سے سرکاری طور پر متعلق نہیں مگر آزادی کی حمایت میں، رجعت پسندی کی طاقتوں کی مخالفت میں عوام کو علم اور کلچر سے آشنا بنانے کے لئے انسانیت کو سربلند کرنے کے لئے، دنیا کو ترقی کی راہ پر لگانے کے لئے، حقیقتوں سے روشناس کرانے اور حالات کے بدلنے پر آمادہ کرنے کے لئے لکھ رہے ہیں تو وہ ترقی پسند نہیں؟ آپ کے بیان کی رو سے تو وہ ترقی پسند ہوتے مگر سرکاری انجمن انھیں ترقی پسند تو کیا رجعت پرست مانتی ہے۔ پھر آپ کو کچھ کہنے کے لئے اس کا اعلان کرنا ہوگا کہ آپ کے خیالات ذاتی ہیں انجمن ترقی پسند مصنفین کے خیالات سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ اگر آپ کو اس سے انکار ہے تو انجمن کے سرکاری جلسوں کی تقاریر، تجاویز اور تحریروں اور آپ کے مضامین کے تضاد کا ذکر کیا جائے۔ میں نے جتنے سوالات کئے ہیں، موضوع کی مناسبت کے خیال سے ان کا تفصیلی ذکر مناسب نہیں پھر بھی میں نے جا بجا اشارے کئے ہیں۔ اگر حالات اسی طرح قائم رہے تو تحریک محدود ہو کر صفر رہ جائے گی۔ ادب، زندگی، مقصد، سیاست، کمیونسٹ پارٹی، مواد اور ہیئت میں تفریق کرنا ہوگا اور ان کے باہمی رشتہ کو صرف واضح کرنا نہیں، عملی طور پر ظاہر کرنا ہوگا۔

ہر بڑے فنکار کو حیات کے متعلق اپنا زاویۂ نگاہ رکھنا ضروری ہے اسے بنیادی انسانی آدرشوں کا پرچار کرنا ہے مگر اسے پروپگنڈا کا شکار ہو کر نہیں رہ جانا فن پر بھی توجہ دینا ہے تب وہ بڑا فنکار ہو سکتا ہے۔ عریانی اور جنس کو فن کے لئے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی علامت نہیں۔ صرف واقعہ نگاری کا دوسرا نام ادب نہیں۔ ادیب اور فنکار کو وقتی چیزوں سے اثر ضرور قبول کرنا ہے مگر اس کی تخلیقات کو وقتی بننے سے بچنا ہے۔ یہاں پر اس کی انفرادیت درکار ہے۔ انفرادیت، خارجیت، ماحول، عصریت اور داخلیت ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ یہی وہ چونا، گارا اور سیمنٹ ہے جس پر عمارت ادب کی مستحکم بنیاد رکھی جا سکتی ہے۔ ادب کا مواد ہیرے کا ٹکڑا معلوم ہیئت اس کی تراش ہے جو اسے زینت دستار بناتی ہے۔ مواد خارجی، عصری اور سماجی اثرات ضرور قبول کرتا ہے ہیئت کا تعلق زیادہ تر فنکار کی اپنی شخصیت اور اس مواد کو پیش کرنے کی صلاحیت سے ہے۔ سنگ مرمر کا ایک بیکار ٹکڑا چاہے وہ سنگ مرمر ہی کا کیوں نہ ہو، مٹی کے اس ٹکڑے سے یقینی بہتر نہیں جسے لیونارڈو ڈاونچی، رفائیل یا مائیکل انجیلو نے ایک صورت، ایک حسین شکل دے کر لافانی بنا دیا ہو۔ مواد کی حیثیت الہامی نہیں ہونی چاہئے اور نہ فنکار کو ان خیالات کو بار بار دہرانا چاہئے جو متعدد بار دہرائے جا چکے ہیں۔ اسے اپنے خیالات کو جس طور پر وہ محسوس کرتا ہے اپنے انفرادی رنگ میں پیش کرنا ہے تاکہ سب اس کی جانب رجوع ہوں اور

پھر اس کا مقصد بر آئے، لوگوں پر اس کا اثر دور رس اور دل پذیر ہو، ہنگامی اور وقتی اور جذباتی نہ ہو۔ محض ایک شعبۂ حیات، چند نعرے چند فقرے اور چند موضوعات پر پہنچنے کا انجام یہی ہو سکتا ہے جو آج اس انجمن کا ہوا۔ موضوعات ختم ہوگئے اور گلا بھی سوکھ گیا۔ انھیں ادیبوں اور فنکاروں نے پانچ سال پہلے جو کچھ لکھا آج وہی اس سے گھٹیا ادب پیدا کر رہے ہیں۔ ان کی دوکان کی رنگا رنگی ختم ہو چکی۔ وہاں تو بے نمک سالن اور ابالی کھچڑی کا پتہ بھی نہیں۔ ادیبوں کو حالات، واقعات اور اصولوں کا غلام ہو کر نہیں رہ جانا۔ اپنی بھی کچھ کہنا ہے۔ انھیں صرف ایک "ازم" یا ایک موضوع سے واقفیت نہیں پیدا کرنی۔ تمام اصولوں بلکہ تاریخ تمدن انسانی، نفسیات، معاشیات سیاسیات اور مختلف زبانوں کے ادب کا بغور، ٹھنڈے دل سے اور غیر جانبدارانہ مطالعہ کرنا ہے۔ فنکار کے لئے نہ تو فطرت اور اس کے ذہن کے بیچ کوئی پردہ حائل ہے اور نہ ہی اس کے اور اس کے شعور کے بیچ کوئی رکاوٹ۔

# آزاد نظم

کلیم الدین احمد

انگریزی میں شاعروں کا ایک گروپ تھا جو ایمجسٹ کے نام سے مشہور ہے۔ ان شاعروں کا خیال تھا کہ ان کے عہد کی شاعری کھوکھلی اور مبہم سی چیز ہو گئی ہے۔ جس میں کھوکھلے جذبات کی کھوکھلی نمائش کے سوا کچھ بھی نہیں۔ وہ نئی قسم کی شاعری کے خواہاں تھے۔ جس میں یہ خامیاں نہ ہوں۔ اپنی نظموں میں وہ دو چیزوں کا خاص طور سے التزام رکھتے تھے۔ ایک تو یہ کھوکھلے جذبات کے عوض کوئی ٹھوس قسم کا تصور، یا ٹھوس قسم کی تصویر یا تمثال ہو۔ جو صاف صاف دکھائی دے۔ دوسری چیز یہ تھی کہ بنے بنائے بندوں کے عوض (جن میں وزن اور قافیے مل کر ایک خاص سانچہ بناتے اور اسی سانچے کی نظم میں تکرار ہوتی) وہ چاہتے کہ تجربہ اپنے سانچے آپ بنائے اور یہ سانچے ایک بند سے دوسرے بند میں تجربے کے زیر و بم کے سانچے بدلتے رہیں اور اسی تجربے کے دباؤ سے بدلتے ہوئے سانچے کو آزاد نظم کہتے ہیں۔

اس گروپ کے شاعروں کا کہنا تھا روایتی شعرا بنے بنائے سانچے استعمال کرتے تھے۔ ان سانچوں میں چار، چھ، آٹھ ازیں قبیل مصرعے ہوتے، قافیوں کی ایک خاص ترتیب ہوتی، مصرعے چھوٹے بڑے بھی ہوتے، مثلاً پہلے مصرعہ میں چار ارکان ہوتے تو دوسرے میں تین رکن ہوتے۔ لیکن یہ سانچہ بن جانے کے بعد اسی کی تکرار ہوتی۔ نظم میں جتنے بھی بند (اسٹینزاز) ہوتے تو وہ ایک ڈھنگ کے۔ اسی وجہ سے ایک دشواری ہوتی۔ تجربے کو ایک چشمہ سمجھیے۔ اس چشمہ کا پانی ایک طرح سے نہیں بہتا۔ کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ، کبھی یہ ایسا نرم سبز ہوتا ہے کہ جیسے تصویر آب ہو، کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں۔ اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ کا ابھار ہے۔ کبھی دھیمی سر سراہٹ کی آواز آتی ہے، تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے۔ غرض کہنا یہ ہے کہ تجربے میں ان گنت تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اور ان تبدیلیوں کو بنے بنائے سانچے میں واضح کرنا ممکن نہیں۔ اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ ہر تجربہ اپنا سانچہ آپ بناتا ہے اور آزاد نظم میں تجربے کی ان گنت ہونے والی تبدیلیوں کو دکھایا جا سکتا ہے۔ اس میں بنے بنائے سانچے کو توڑ مروڑ نہیں کرنا ہوتا ہے۔ تجربے کے دباؤ سے سانچہ بدلتا رہتا ہے۔ اور ہلکی سے ہلکی تبدیلی سانچے میں دکھائی دیتی ہے۔

یہ کہنا درست نہیں کہ روایتی بندوں میں تجربے کی ہونے والی ان گنت تبدیلیاں واضح نہیں ہوتی یا نہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک ڈن کو لیجیے جو کافی پیچیدہ قسم کے بند استعمال کرتا ہے لیکن اس کی نظموں میں تجربوں کا زیر و بم، جذبات کا اتار چڑھاؤ، آواز کی نرمی یا بلندی، حرکت کی تیزی یا سستی، غرض ہلکی ہلکی تبدیلیاں جو برابر ہوتی رہتی ہیں۔ ایسی واضح نظر آتی ہیں کہ آزاد نظم میں بھی تجربوں اور فورم میں اس سے زیادہ کامل ربط ممکن نہیں۔ روایتی قسم کے بندوں میں اس قسم کا کامل ربط مشکل ضرور ہے۔ آزاد نظم میں کچھ

آسانی ہوتی ہے

آزاد نظم سے متعلق بہت سی ایسی باتیں کہی جاتی ہیں جن کا آزاد نظم سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ "جدید نفسیات کے ماہروں نے ذہن لاشعور کو ناپنے کے لیے آزاد تسلسل کا طریقہ ایجاد کیا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہو کر ایک فہرست میں سے منتخب الفاظ یا فقرے بولے جاتے ہیں اور اس سے کہا جاتا ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب ان الفاظ یا الفاظ کے مجموعے سے دے جو سب سے پہلے اس کے ذہن میں آئیں۔ ان جوابات سے اس فرد کی زیر نفسی کیفیت کے متعلق نتائج مرتب کئے جاتے ہیں۔ شعر کی بھی ایک حد تک یہی کیفیت ہے۔ شاعر کے دل میں ایک خیال اٹھتا ہے۔ پھر اس کا ذہن لاشعور اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو کھینچ لاتا ہے اور انھیں شعر کی صورت میں منتقل کر دیتا ہے . . . . . یہ تصویریں اتنی برق رفتاری سے ذہن لاشعور سے کھنچی چلی آتی ہیں کہ ان میں فوری طور پر کسی تسلسل کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔"

شعر کی یہ کیفیت نہیں۔ اس قول میں صحت بس اسی قدر ہے کہ شاعر کے دل میں جو خیال اٹھتا ہے وہ اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو کھینچ لاتا ہے، یہ خیالات، یہ تصویریں شعوری بھی ہو سکتی ہیں اور تحت الشعور سے بھی ابھر سکتی ہیں لیکن یہ چیزیں شعوری ہوں یا تحت الشعور سے ابھریں۔ یہ شعور کی زد میں آتی ہیں اور شاعر ان سے شعوری طور پر کام لیتا ہے اور اپنے فنی کارنامے کی تکمیل کرتا ہے۔ اگر ان خیالوں اور تصویروں میں ایسی برق رفتاری ہو کہ ان میں تسلسل باقی نہ رہے تو یہ فنی خامی ہوگی۔ یہ کہنا کہ یہ تصویریں تحت الشعور یا لاشعور سے بہت برق رفتاری سے ابھری ہیں، فنی خامی کا جواز نہیں ہو سکتا پھر یہ برق رفتاری تو دوسری صنفوں میں بھی پل سکتی ہے۔ آزاد نظم اس کی مخصوص جولانگاہ نہیں۔

لاشعور کی طرح جنسیات کی بھی بات اٹھائی جاتی ہے۔ میراجی کہتے ہیں:-

> "بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی کا محض جنسی پہلو ہی میری توجہ کا واحد مرکز ہے لیکن یہ خیال صحیح نہیں۔ جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے۔ وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔ اس لیے ردعمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور ـــ جو میرا آدرش ہے۔"

یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ڈی۔ ایچ لارنس بھی دنیا کی ہر بات کو جنس کے تصور کے آئینہ میں دیکھتا ہے۔ میراجی کی توجہ کا واحد مرکز زندگی کا محض جنسی پہلو ہو یا نہ ہو۔ اس بات سے سردست مجھے کوئی سروکار نہیں۔ مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ لاشعور کی طرح زندگی کا جنسی پہلو بھی آزاد نظم کی ملکیت نہیں۔ یہ زندگی کا جنسی پہلو تو ادب میں دوسری جگہوں میں بھی ملتا ہے۔ اس لیے آزاد نظم میں زندگی کے پہلو کا ہونا غیر متعلق سی بات ہے۔ یہ ہو بھی سکتا ہے اور نہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کے ہونے یا نہ ہونے سے آزاد نظم کی تکنیک، اس کی اچھائی یا برائی پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔

ایک اور بات جو آزاد نظم سے متعلق کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ آزاد نظمیں کس حد تک مبہم اور ناقابل فہم ہوتی ہیں "... راشد کا محاورہ بھی ذاتی اور نفسیاتی ہے۔ اس کا جذباتی تسلسل ہم آہنگ اور آزاد ہے اور وہ منطقی ماحول جو وہ اپنی نظموں میں پیدا کرتا ہے۔ اکثر پڑھنے والوں کے لیے مبہم ہے"۔ اور میراجی کہتے ہیں:-

"بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں صرف مبہم بات کہنے کا عادی ہوں، لیکن ذرا سا تفکر انھیں سمجھا سکتا ہے کہ بہت سی اور باتوں کی طرح ابہام بھی ایک انسانی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے، ایک بھول بھلیاں، ایک پہیلی، اسے بوجھ نہ سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں۔ مختلف انسانوں میں بصیرت کے مختلف درجے ہیں اور بصارت کے مختلف طریقے انھیں حاصل ہیں۔ ان سے کام لینا ہی زندگی کا نام ہے"۔

خیر یہ سب تو محض باتیں ہی باتیں ہیں۔ مجھے کہنا یہ ہے کہ نظموں کا مبہم اور ناقابل فہم ہونا، محاورے کا ذاتی اور نفسیاتی ہونا، بصیرت اور بصارت کے مختلف درجوں اور طریقوں کا ہونا —— یہ اور اس قسم کی چیزیں آزاد نظم کی جاگیر نہیں۔ پابند نظمیں بھی مبہم اور ناقابل فہم ہوتی ہیں۔ براؤننگ کو لیجئے۔ بلیک کی "پروفیٹک" نظموں کو لیجئے۔ پھر نثر میں یہ سب چیزیں ہو سکتی ہیں جیسی جوائس کی نثر میں جس حد تک یہ سب باتیں ملتی ہیں۔ اس حد تک ایلیٹ اور پاؤنڈ کی نظموں میں بھی نہیں ملتیں۔ بات یہ ہے کہ اردو میں تقلید تو فطرت ثانی ہوگئی ہے۔ ایلیٹ پاؤنڈ وغیرہ کی نظمیں مبہم ہیں پھر اردو نظمیں کیسے مبہم نہ ہوں؟ آزاد نظم مبہم بھی ہو سکتی ہے اور بلور کی طرح صاف شفاف بھی اور مبہم ہونا آزاد نظم کی خصوصیت نہیں۔

میں نے اوپر کی سطروں میں جو باتیں کہی ہیں ان کا مقصد یہ ہے کہ ذرا میدان صاف ہو جائے اور غیر متعلق باتیں بیچ میں نہ آنے پائیں۔ آزاد نظم کا جواز وہی ہے جو پابند نظم کا ہے۔ یعنی تجربے کو شاعر نے جس طرح بیان کیا ہے وہ کسی صورت میں بھی ممکن نہ تھا۔ جو سانچے اس نے بنائے ہیں وہ کسی اندرونی ضرورت کا نتیجہ ہیں۔ جو تبدیلیاں سانچے میں دکھائی دیتی ہیں وہ تجربے کے دباؤ کی وجہ سے ہیں، اتفاقی نہیں۔ تجربے اور فورم میں ربط کامل ہے۔ لیکن اردو میں جو آزاد نظمیں لکھی گئی اور لکھی جا رہی ہیں۔ ان میں یہ باتیں نہیں ملتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ آزاد نظمیں "قصداً" لکھی جاتی ہیں۔ اس لیے کہ اس قسم کی نظموں میں آسانیاں زیادہ ہیں۔ نالہ پابند نَے نہیں ہوتا، تقریباً دکی کوئی نَے نہیں ہوتی۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ راشد کی نظم "دریچے کے قریب" کو لیجئے جو اس قسم کی نظموں میں اچھی شمار کی جاتی ہے۔

جاگ اے شمع شبستان وصال
محفل خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ
لذت شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

سیمگوں ہاتھوں سے اے جان ذرا

کھول نے رنگ جنوں خیز آنکھیں !
اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سایے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا نے حزیں
ایک عفریت ۔ اُداس
تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی !

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں !
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی بھی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں ، بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

ایک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں
بھوک کا شاہسوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
پھر صبح خس و خاشاک نکل جاتا ہوں

چرخ گرداں ہے جہاں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
بے بسی میری ذرا دیکھ کہ میں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے!

آزاد نظم میں اس بات کا آسانی سے التزام ہو سکتا ہے کہ باتوں میں تسلسل ہو، سطریں ایک دوسرے سے چسپاں ہوتی جائیں، غیر متعلق باتیں نہ آنے پائیں، خانہ پُری نہ ہو، الفاظ کی ترتیب فطری ہو، لب و لہجہ گفتگو کا ہو۔ اب اس نظم کو پڑھیے۔ پہلی سطر میں لب و لہجہ وہی ہے۔ لفظوں کا چناؤ بھی وہی ہے جو روایتی اردو شاعری میں ملتا ہے۔

جاگ اے شمع شبستان وصال
محفل خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ

پھر اس کا میل چوتھی سطر کے بے "تکلف لہجے میں اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ دوسری سطر میں کوئی نئی بات نہیں کہی گئی ہے۔ جاگنا تو محفل خواب کے فرش طربناک ہی سے ہو سکتا ہے اور محفل خواب کے فرش طربناک میں آورد کی نشانی ہے۔ پھر تیسری سطر جملۂ معترضہ سی معلوم ہوتی ہے۔ اس کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ سب باتیں کہی نہیں جاتیں اسی طرح اپنی برسوں کی تمنا کے خیال کو بھی چھپا رکھنا چاہئے تھا۔ اس سے نظم کے ارتقا میں رکاوٹ ہوتی ہے۔ پھر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "آمری جان مرے پاس دریچے کے قریب" کہنے کا کوئی اثر نہیں ہوتا اور شمع شبستان وصال محفل خواب کے طربناک سے نہیں جاگتی، اس لیے پھر کہنا ہوتا ہے:

سیمگوں ہاتھوں سے اے جان ذرا کھول مے رنگ جنوں خیز آنکھیں!

یا شاید شمع شبستان وصال دریچے کے قریب آجاتی ہے۔ لیکن آنکھیں نہیں کھولتی اور آنکھیں شاید بکٹ گئی ہیں جو اسے سیمگوں ہاتھوں سے کھولنا پڑتا ہے۔ اور پہلے اس نے مسجد شہر کے میناروں کو نہیں دیکھا تھا اس لیے دوبارہ کہنا ہوتا ہے، کہ "اسی" مینار کو دیکھ — اس، یا اسی؟ — جس کو پہلے انوار سحر پایہ سے چومتے تھے اور جو اب صبح کے نور سے شاداب ہے۔ لیکن اصل غرض مینار سے نہیں بلکہ اس ملائے حزیں (ایک عفریت۔ اداس) سے ہے جو کسی تاریک نہاں خانے میں اپنے بیکار خدا کے مانند اونگھتا ہے۔

لیکن ملائے حزیں تو کسی تاریک نہاں خانے میں چھپا بیٹھا ہے۔ اسے کیسے دیکھا جائے؟ اس لیے بازار میں لوگوں کے ہجوم کو دکھایا جاتا ہے اور "ہجوم" شاید کافی نہیں اس لیے یہ ہجوم "بے پناہ سیل" کے مانند بھی ہے اور بیابانوں میں جنات کے مانند بھی۔ ایک تشبیہ شاید کافی نہ تھی۔ پھر سیل بے پناہ اور بیابانی جنات میں کوئی لگاؤ نہیں۔ سیل بے پناہ تو آپ نے دیکھا بھی ہوگا لیکن بیابانوں میں جنات کو سرِشام مشعلیں لے کر نکلتے ہوئے شاید نہیں دیکھا ہوگا۔ تشبیہ کی غرض یہ ہے کہ معنی واضح ہو جائے۔ لوگوں کا ہجوم تو اکثر دیکھنے میں آتا ہے۔ لیکن جنات کا ہجوم دیکھنے میں نہیں آتا۔ جذبات

بھی چھپیاں نہیں ہوتیں۔ یہ لوگوں کا ہجوم صبح کو ہے (انوار سحر چومتے ہیں) جنات سرِ شام نکلتے ہیں۔ پھر جنات مشعلیں لے کر نکلتے ہیں۔ لوگوں کے ہجوم کے ہاتھوں میں مشعلیں نہیں، ہجوم بازار میں ہے۔ جنات بیابانوں میں۔ اور ہجوم بے پناہ سیل کے مانند رواں ہے۔ معلوم نہیں جنات کیسے رواں ہیں۔ بات یہ ہے کہ سیل بے پناہ اور جنات جملۂ معترضہ ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ ان میں ہر شخص کے سینے میں خودی کی قندیل ٹمٹماتی ہے۔ اور یہ خودی قندیل بھی ہے اور دلہن بھی ــ قندیل ٹمٹماتی ہے، دلہن ٹمٹماتی نہیں، قندیل شعلۂ جوالہ بن سکتی ہے۔ دلہن نہیں بن سکتی۔ دو استعارے خلط ملط ہو گئے ہیں۔

لوگوں کے ہجوم سے نظر اپنی طرف لوٹتی ہے۔ بھوک کا شاہسوار سخت گیر اور تنومند بھی ہے (یہ شاہسوار کہاں ہے؟) اور بیچارہ شاعر، بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہے۔ ــ "بوڑھا سا، بوڑھا نہیں تھکا ماندہ سا، تھکا ماندہ نہیں۔ جو ہر شب عیش گزر جانے پر بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہے اور شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہے اور پھر مسجد شہر کے میناروں کو اسی دریچے سے جھانکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اب ان میناروں کو انوار سحر نہیں چومتے، "عالم رخصت" میں شفق چومتی ہے۔

راشد کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ باتیں دوسری طرح سے بھی کہی جا سکتی تھیں۔ اسی قسم کی باتیں وہ اپنی ایک دوسری نظم "انسان" میں کہہ چکے ہیں:۔

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں!
ہماری زندگی اک داستاں ہے ناتوانوں کی
بنا لی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تُو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تُو نے
یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی!

ظاہر ہے کہ "دریچے کے قریب" میں کوئی نئی بات نہیں کہی گئی ہے۔ ہاں کہنے کا ڈھنگ نیا ہے، نیا سانچہ بنایا گیا ہے۔ لیکن اس سانچے میں فن کاری کا حسن نہیں۔ اس میں بہت سے فردعات ہیں جن کی کوئی ضرورت نہیں دیکھیے:۔

آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ! کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں۔
مسجد شہر کے میناروں کو
انہی میناروں کے سایے تلے کچھ یاد بھی ہے
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا مُلّائے حزیں

تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی !

دیکھو بازار میں لوگوں کا ہجوم
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ٹمٹماتی ہوئی روشن ہے خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں !

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے

۴۴ سطروں کی جگہ اب صرف ۲۲ سطریں ہیں لیکن کوئی کام کی بات چھوٹ نہیں گئی ہے۔ تسلسل کچھ زیادہ ہے۔ نظم کچھ کم چُست بھی ہوگئی ہے لیکن پھر بھی کوئی بڑا کارنامہ نہیں ہے اور صرف یہی بات کہ ۲۰ سطریں نکال دینے سے تسلسل پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اس نظم کی فنی کمزوری کی سب سے بڑی دلیل ہے اور اس حقیقت کا اٹل ثبوت ہے کہ آزاد نظم کا سانچہ بنانا بہت مشکل ہے۔

بات یہ ہے کہ آزاد نظم میں بھی غزلیت کی لت نہیں چھوٹتی، توجہ کا مرکز شعر نہیں، پیراگراف ہوجاتا ہے اور آخر میں ٹیپ کا مصرعہ ہوتا ہے " اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے " " ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی "۔ " زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ جزئیات کے حُسن پر نظر پڑتی ہے لیکن " فورم " کے حسن پر نہیں۔ مخمل خواب کا فرش طربناک ' نیلگوں ہاتھ ' مے رنگ جنوں خیز آنکھیں، جنات کا بیابانوں میں مشعلیں لے کر سرِ شام نکل آنا، خودی کی قندیل کا دلہن سی بنی بیٹھنا۔ یہ سب اپنے اپنے رنگ میں خوش رنگ ہیں۔ لیکن " فورم " کی رنگینی پر پردہ ڈال دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ " فورم " کے حسن کا خیال نہیں۔ اول نظم میں مسجد شہر کے مینار ہیں اور نظم انھیں میناروں پر ختم ہوتی ہے۔ دوسری نظموں میں لفظوں اور مصرعوں کی تکرار سے اسی قسم کی حسن کاری کی کوشش ہوتی ہے۔ لیکن کامیابی کم ہوتی ہے اور وجہ یہ ہے کہ جزئیات کی اہمیت " فورم "

کی اہمیت کو پس پشت ڈال دیتی ہے۔

میں نے کہا ہے کہ تجربے میں ان گنت تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور آزاد نظم میں ان گنت ہونے والی تبدیلیوں کو دکھایا جا سکتا ہے۔ اس میں بنے بنائے سانچے کو توڑ دوڑ نہیں کرنا ہوتا ہے۔ تجربے کے دباؤ سے سانچہ بدلتا رہتا ہے اور ہلکی سے ہلکی تبدیلی سانچے میں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن یہ کام آسان نہیں۔ اس کے لیے لطیف و نازک قوت حاسہ کی ضرورت ہے اور پھر تکنیک پر پورا پورا قابو بھی۔ اردو نظموں میں سانچہ بدلتا ہے۔ لیکن یہ تبدیلیاں تجربے کے دباؤ کی وجہ سے نہیں ہوتی ہیں۔ آزاد نظم کا ڈھونگ قایم رکھنے کے لیے بڑی چھوٹی سطریں، بڑے چھوٹے مصرعے لکھے جاتے ہیں ــــ اگر مصرعے بڑے چھوٹے نہ ہوں تو پھر آزاد نظم کیسے ہو ــــ اور کبھی یہ تبدیلیاں اتفاقی ہوتی ہیں یا کچھ ہوتی ہیں یعنی ان خارجی تبدیلیوں اور اندرونی تبدیلیوں میں کوئی لگاؤ نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ تبدیلیاں بہت بھدی اور ناگوار معلوم ہوتی ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

(۱) تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر "لمس طویل!"
جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جو آب تک لبر کی ہی نہیں
اور اک ایسا مقام
آشناجس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ!

(۲) غم کا بحر بیکراں ہے یہ جہاں
میری لجو یہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطح شور انگیز پر اس کی رواں
ایک ساحل، ایک انجانے جزیرے کی طرف
اس کو آہستہ لئے جاتا ہوں میں
دل میں یہ جاں سوز وہم
یہ کہیں غم کی چٹانوں سے نہ لگ کر ٹوٹ جائے!

(۳) اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں
جی میں کہتا ہوں کہ ہاں
رقص گہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے

بڑی چھوٹی سطریں ہیں لیکن اُٹکل پچو قسم کی۔ " اور پھر لس طویل " میں طالب علم کی سی ذہنیت ہے۔ " جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد " بھدّا سا مصرعہ ہے۔ لفظوں کی ترتیب بھی فطری نہیں۔ اور باقی دو سطریں :۔

اور اک ایسا مقام
آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ

غیر ضروری بھی ہیں اور بھدّی بھی۔ دوسری مثال کو لیجئے :۔ یہ جہاں غم کا بحرِ بیکراں ہے۔ (اور) میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے (جو) اس کی سطحِ شور انگیز پر رواں ہے اس کو ایک ساحل، ایک انجانے جزیرے کی طرف میں آہستہ سے لئے جاتا ہوں (اور) دل میں یہ جاں سوز وہم (ہے کہ) یہ کہیں غم کی چٹانوں سے ٹکرا کر ٹوٹ نہ جائے۔ نثر میں زیادہ سلاست ہے "۔ " میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے "۔ بہت گرا ہوا مصرع ہے۔ اور پوری تشبیہ میں آورد ہے۔ ثقالت ہے۔ بھدّا پن ہے۔ کھینچ تان ہے اور " دل میں یہ جاں سوز وہم " تو بہت ہی پھُس پھُسا ہے۔ مضحک سا مصرع ہے اور اثر تو خیر نام کو بھی نہیں۔ نظم کی یہ ناؤ ٹوٹ ہی جائے تو اچھا ہے۔ تیسری مثال میں بھی یہی بے حسی ہے۔ " جی میں کہتا ہوں کہ ہاں "۔ جی میں بھی کہتے ہیں بر ملا بھی کہتے ہیں لیکن کہنے میں اثر نہیں غم بحرِ بیکراں ہو یا سنگریزہ، غم نہیں، اس لیے اس میں سوز نہیں، تڑپ نہیں۔

اب ایک میراجی کی نظم دیکھئے۔ نظم کا نام ہے۔ " نادان "!

یہ کیسے منظر ہیں، کیسی باتیں ہیں مجھ سے جو کہنا چاہتے ہیں؟
سرود میں نے سُنے ہیں پیڑوں کی ٹہنیوں سے
مچلتے نغمے،
فلک پہ بہتے ہیں بادلوں کے جو ننھے ٹکڑے
پھسلتے نغمے،
ہوا کے جھونکوں سے میرے کانوں نے سُن رکھے ہیں۔
مچلتے نغمے،
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی

ہوا سے بادل کے چند ٹکڑے بہے چلے جا رہے تھے، میں نے
انھیں جو دیکھا تو میرے دل میں جھجکتی آشا نے آہ بھر کر
کہا کہ یہ کیسی بات مجھ سے کہے چلا جا رہا ہے بادل؟
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی

مری نگاہوں نے شرم سے جھک کے دیکھا بہتی ہے ایک ندی
اور اس میں لہریں اور اس میں کچھ بلبلے سناتے ہیں ایک اچھوتا عجیب نغمہ
سرود میں نے سُنے تھے پتوں سے، شاخ سے، ابر سے، ہوا سے

مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی
میں تنگ آکر اٹھا اور اٹھ کر چلا اسی غم کدے میں پہنچا
مجھے جو طے کر گیا تھا ندی کی پھیلی پھیلی کھلی فضا میں
مگر وہاں بھی وہی تھے بادل سیاہ تاریک چپ ہٹیلے
وہاں تھیں لہریں اداس باتوں کی، بلبلے تھے کسی میں کوئی
نہ تھا دھندلکا،
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی

میں دیکھ کر ان کو پوچھتا ہی رہا کہ آخر یہ بھید کیا ہے
یہ کیسے منظر ہیں کیسی باتیں ہیں، مجھ سے کیا کہنا چاہتے ہیں

اس نظم میں نیا سانچہ بنانے کی عمداً کوشش کی گئی ہے اور اس سانچے میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں۔ پہلے پیراگراف سے دوسرا پیراگراف مختلف ہے۔ پھر یہ بات بھی کہ جملوں کی نظری ساخت۔ لفظوں کی فطری ترتیب اور وزن کے باہمی کھیل" سے کام لیا گیا ہے۔ معانی اور جملے ایک سطر سے دوسری سطر میں کھنچ آئے ہیں۔ دوسرے پیراگراف کو لیجئے:۔

ہوا سے بادل کے چند ٹکڑے بہے چلے جا رہے تھے، میں نے
انھیں جو دیکھا تو میرے دل میں جھجکتی آشنا نے آہ بھر کر
کہا کہ یہ کیسی بات مجھ سے کہے چلا جا رہا ہے بادل؟
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی

"میں نے انھیں جو دیکھا" "آشنا نے آہ بھر کر کہا" لیکن "میں نے" پہلی سطر میں ہے اور "انھیں جو دیکھا" دوسری سطر میں، آشنا دوسری سطر میں آہ بھر کر تیسری سطر میں کہتی ہے۔ لب و لہجہ بھی گفتگو کا ہے۔ لیکن پھر بھی کامیابی نہیں۔ بات یہ ہے کہ ایک طرف تو جملوں کی نظری ساخت، لفظوں کی فطری ترتیب اور وزن کے "باہمی کھیل" سے کام لیا جاتا ہے۔ اور دوسری طرف "پلٹتے نغمے"، "پھسلتے نغمے"، "مچلتے نغمے"، تصنع کی جھلک دکھلاتے ہیں۔ پھر سطروں کی ساخت بھی اٹل نہیں۔ مثلاً تیسرے پیراگراف کو یوں لکھئے:۔

میں تنگ آکر اٹھا اور اٹھ کر چلا،
اسی غم کدے میں پہنچا
مجھے جو طے کر گیا تھا ندی کی پھیلی پھیلی کھلی فضا میں
مگر وہاں بھی وہی تھے بادل
سیاہ، تاریک، چپ ہٹیلے
وہاں تھیں لہریں اداس باتوں کی،
بلبلے تھے،

کسی میں کوئی نہ تھا دھندلکا
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی۔
میں دیکھ کر ان کو پوچھتا ہی رہا کہ آخر یہ بھید کیا ہے
یہ کیسے منظر ہیں
کیسی باتیں ہیں
مجھ سے کیا کہنا چاہتے ہیں

اس طرح لکھنے سے معانی کچھ زیادہ واضح ہو جاتے ہیں۔ پہلی سطر میں شاعر تنگ آکر اٹھتا ہے اور اٹھ کر چلتا ہے اور غم کدے میں پہنچ بھی جاتا ہے۔ اسے توڑ دینے سے یہ لطیف بات حاصل ہوتی ہے کہ چلنے اور پہنچنے میں کچھ، دوری، ہو جاتی ہے کچھ دیر لگتی ہے اور یہی ہونا بھی چاہیئے۔ پھر دو چھوٹی چھوٹی سطروں کے بعد تیسری لمبی سطر پڑھنے سے ندی کی پھیلی پھیلی کھلی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح "سیاہ، تاریک، چپ، بیٹھے" کو بادل سے الگ کر دینے سے اثر کچھ زیادہ ہوتا ہے۔ اور بلبلوں کو الگ کرنے سے انجیں ایک لمحہ کی زندگی مل جاتی ہے اور ایک ہی سانس میں "یہ کیسے منظر ہیں، کیسی باتیں ہیں، مجھ سے کیا کہنا چاہتے ہیں" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔

کوشش ہوتی ہے لیکن سلیقہ نہیں آتا۔ سنیئے:

(۱) آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ

(۲) سفید بازو
گداز سینے
زباں تصور میں حظ اٹھائے
اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انھیں بڑتی ایسی لہریں
سمٹتی مٹھی کی شکل دے دیں۔

(۳) ترا دل دھڑکتا رہے گا۔
مرا دل دھڑکتا رہے گا
مگر دُور دور!
زمیں پر شہانے، آکے جلتے رہیں گے
یونہی دور دور
ستارے چمکتے رہیں گے
یونہی دُور دور!

ہر اک شئے رہے گی
یونہی دور دور!
مگر تیری چاہت کا جذبہ،
یہ وحشی سا نغمہ
رہے گا ہمیشہ
مرے دل کے اندر
مرے پاس پاس،

سلیقہ کی کمی روشن ہے۔ ٹکنیک خام ہے، ذہنیت طالب علم کی ہے "اور سوئیں سا تر ساتھ"۔ "دور دور"۔ "پاس پاس" مضحک سی چیز ہو کر رہ گئی ہے۔

میراجی کی ایک نظم ہے "کلرک کا نغمۂ محبت"۔ پوری نظم نقل کرنے کی گنجائش نہیں۔ اس کا آخری پیراگراف ہے:۔

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپراسی سے بلواتا ہے
یوں کہتا ہے، وہ یوں کہتا ہے، لیکن بیکار ہی رہتا ہے
میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں تھک جاتا ہوں
پل بھر کے لئے اپنے کمرے کو فائل لینے آتا ہوں،
اور دل میں آگ سلگتی ہے۔ میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے!

اس میں نیا پن ہے، عصر حاضر کی جھلک ہے۔ کلرک کا نغمۂ محبت ہے۔ حقیقت طرازی بھی ہے، افسر، چپراسی، فائل کا ذکر ہے ٹکنیک کی حسن کاری بھی ہے۔ "تھک جاتا ہوں تھک جاتا ہوں" "اور تو ہوتی!"۔ کلرک کا نفسیاتی تجزیہ بھی ہے "اور دل میں آگ سلگتی ہے"۔ لیکن نظم کچھ یوں ہی سی ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ میراجی ایلیٹ کی مشہور نظم "دی لو اوف الیفرڈ پروفروک" سے واقف ہیں یا نہیں۔ اگر واقفیت کے بعد یہ نظم لکھی ہے تو یہ تو مبتذل سی نقالی ہے۔ بہرحال ان دونوں نظموں کا مقابلہ کرنے سے اچھی اور بری شاعری، بلندی اور پستی — اور کیسی پستی! — کا حال معلوم ہوگا۔

میراجی کی ٹکنیک کی ناکامیابی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اکثر و بیشتر شاید میراجی کو بھی پتہ نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔ ٹکنیک تجربوں کی کامیاب ترجمانی کا ایک ذریعہ ہے۔ اگر تجربے صاف نہ ہوں تو ٹکنیک ان کی ترجمانی بھی نہیں کر سکتی۔ میراجی نے کہا کہ "بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں صرف گھم گھیرنے کا عادی ہوں"۔ اور وہ اس بات پر فخر کرتے ہیں:۔ "اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔ اس لیے یوں

سمجھنے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لیے ہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں"۔ کسی نظم کا سمجھ میں نہ آنا، اس کا مبہم ہونا اس کی اچھائی کی دلیل نہیں۔ سمجھ میں نہ آنے کی بہت سی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ شاعر کا دماغ تیز رفتار ہوتا ہے اور پڑھنے والا پیچھے چھوٹ جاتا ہے۔ اسی تیز رفتاری کی وجہ سے وہ ایک بات سے دوسری بات تک پہونچ جاتا ہے اور بیچ میں جو دوری ہوتی ہے اسے ایک جست میں طے کرتا ہے۔ پڑھنے والا اس جست و خیز کا عادی نہیں ہوتا۔ موجودہ زمانے میں ایک خاص وجہ یہ ہے کہ زندگی بہت پیچیدہ ہوگئی ہے۔ تجربے بھی بہت پیچیدہ ہوگئے ہیں۔ شاعر وسیع النظر ہوتا ہے وہ چاہتا ہے کہ پیچیدہ باتوں کو کم سے کم لفظوں میں کہہ دے اس لیے وہ اشاروں سے کام لیتا ہے۔ پڑھنے والوں میں یہ وسعت نظری نہیں ہوتی۔ وہ اشاروں کی تہہ کو نہیں پہنچ پاتے۔ مجھے کہنے دیجیے کہ میراجی کی نظموں میں ان دونوں باتوں میں سے کوئی بات نہیں۔ ان کا دماغ تیز رفتار نہیں ان کے تجربوں میں کوئی خاص پیچیدگی نہیں۔ اور ان کی نظر میں کوئی خاص وسعت بھی نہیں، سمجھنے میں نہ آنے کی ایک وجہ یہ بھی ہوتی ہے کہ شاعر صاف طور پر سوچ نہیں سکتا اس لیے اس کی باتیں مبہم ہوتی ہیں۔ اور کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اپنے خیالات کی ترجمانی کی قدرت نہیں ہوتی۔ سوچتا تو ہے لیکن باتیں صفائی سے نہیں کر پاتا۔ انہی دونوں وجہوں سے میراجی کی نظمیں مبہم سی ہوگئی ہیں۔ ان کی نظموں میں خیال نہیں، خیال کا دھندلکا ہے۔ جذبات کا دھواں ہے، لفظوں کا پھیلا ہوا کہرا ہے۔ اسی وجہ سے تکنیک میں کوئی شان نہیں، کوئی بانکپن نہیں۔ باتیں کچھ ایسی گہری نہیں، پیچیدہ نہیں، انوکھی نہیں کہ سمجھ میں نہ آئیں۔ لیکن ہم سمجھنا کیوں چاہیں، کوشش کیوں کریں جب اس کوشش کا ماحصل کچھ بھی نہیں

"اکثریت کی نظمیں الگ ہیں، میری نظمیں الگ ہیں"— ترقی پسند نظمیں اکثریت کی نظمیں ہیں۔ ترقی پسند شعراء بھی آزاد نظم سے کام لیتے ہیں۔ ان کی نظمیں صرف انہی لوگوں کے لیے نہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں وہ تو اس لیے لکھتے ہیں کہ ان کی باتیں آسانی سے عوام کی سمجھ میں آجائیں۔ ان باتوں میں کوئی نیا پن نہیں، چند جانی ہوئی باتوں کی تکرار ہوتی ہے۔ اس لیے سمجھنے کے لیے کوشش کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اور وہ آزاد نظم کی طرف شاید اس لیے جھکتے ہیں کہ وہ سمجھتے ہیں کہ اس "فورم" میں وہ اپنی باتیں آسانی سے عوام تک پہنچا سکتے ہیں اور ان کے جذبات کو بھڑکا سکتے ہیں۔ یعنی آزاد نظم سے بھی وہ وہی کام لیتے ہیں جو دوسری نظموں اور غزلوں سے۔ مضامین اسی قسم کے ہیں جن کی ترقی پسند شاعر سے امید رکھی جاتی ہے۔ خطابت ہے۔ "دہکتی ہوئی تقریریں" ہیں شاعری نہیں۔ یہ چین کا سیلاب ہے:۔

اب یہ سیلاب بڑھتا چلا جائے گا
چین کی سرزمین سے ملایا تلک
اور ملایا سے برما تلک
اور برما سے ہندوستان
اور ہندوستان سے فلسطین و یونان و اسپین تک
اب یہ طوفان چڑھتا چلا جائے گا
چین کے سرکشو، چین کے باغیو، مرحبا
اور آگے بڑھو، اور آگے بڑھو

وار پر وار کرتے چلو ........

یہ دہکتی ہوئی تقریر ہے۔ نظم نہیں۔ اس میں گرج ہے شاعری نہیں۔ یہی گرج ہر جگہ ہے:۔

شریف بہنو، غیور ماؤ
تمہارے بھائی
تمہارے بیٹے
تمہاری فریاد سن رہے ہیں
ملوں سے، کھیتوں سے، اور کانوں سے تم کو آواز دے رہے ہیں
وہ دیکھو ان کے جوان سینوں میں
عدل اور انصاف کی جوالا بھڑک رہی ہے

علی سردار جعفری تو ترقی پسندی سے مجبور ہیں۔ ان کی آزاد نظموں میں بھی "ترقی پسند" مضامین کا سیلاب ہے۔ مجھے ان مضامین سے سردست بحث نہیں۔ ٹکنیک سے بحث ہے لیکن ترقی پسند شعراء کو ٹکنیک کی حسن کاری کا زیادہ خیال نہیں۔ اور اگر کچھ خیال ہے تو بس انہی چیزوں کا، انہی ترکیبوں کا جن سے وہ عوام کے جذبات کو بھڑکانے میں کامیاب ہو سکیں — "اور آگے بڑھو اور آگے بڑھو" وہ مغربی شعراء سے واقف ہیں۔ لیکن ان سے سیکھتے نہیں بکتے ہیں:۔

اور میں گا رہا ہوں
اور میرے ساتھ پبلو نرودا، چلی کا جواں سال شاعر ہے
پیرس کا آتش نفس آراگوں ہے
سوویت یونین کا جوالا مکھی مایا کاوسکی ہے
لورکا، والٹ وہٹ مین،
گورکی اور پشکن
دانتے اور ہومر
سب ہم آواز ہیں

ایلیٹ کا تو ذکر ممکن نہ تھا۔ "بورژوا" اور "رجعت پسند" شاعر کا نام کیسے لیا جائے اور پھر اس سے کچھ کہنا تو گناہ ہے۔ تعجب ہے کہ پابلو نرودا، آراگوں، لورکا، اور مایا کاوسکی سے کچھ نہیں سیکھتے۔ اگر ترقی پسندی اردو میں ایک پابلو نرودا ہی پیدا کرتی تو بڑی بات ہوتی اور پھر ہومر اور دانتے کیسے کھنچ آئے۔ معلوم نہیں دانتے کی روح کیا کہتی ہوگی۔ دانتے کی ٹکنیک کی حسن کاری اور تکمیل تو کسی دوسری دنیا کی چیز ہے۔ ترقی پسندی کی پرواز سے علی سردار جعفری ایلیٹ کا نام نہ لیں۔ لیکن ایلیٹ سے واقف ضرور ہیں۔ اگر وہ اس طرف توجہ کریں تو وہ ایلیٹ سے ٹکنیک کی حسن کاری سیکھ لیتے ہیں۔ لیکن وہ اس طرف توجہ کیسے کریں۔ حسن کاری اور ترقی پسندی میں ایک طرح کا بیر ہے۔

"آزاد نظم سے کم آزاد کوئی نظم نہیں" — اردو شعراء اس حقیقت سے بے خبر ہیں۔ آزاد نظم آزاد بھی ہے۔ اور

پابندی۔ اردو میں اس کی آزادی سے ناجائز مصرف لیا جاتا ہے اور اس کی پابندیوں کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ میں نے کہا ہے:
"تجربے کو ایک چشمہ سمجھئے۔ اس چشمے کا پانی ایک طرح سے نہیں بہتا۔ کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ، کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے کہ جیسے تصویر آب ہو۔ کبھی کبھی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ کا ابھار ہے۔ کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز ہوتی ہے تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے"۔ آزاد نظم میں سخت پابندی ہے اس کو ملحوظ کر برتا جاتا ہے۔ اردو میں اس سخت پابندی کا احساس نہیں ملتا۔

# نظم جدید کا معنوی ارتقاء

ڈاکٹر محمد حسن

الفاظ خیالات کے پیکر بھی ہوتے ہیں اور اس کا نقاب بھی۔ ان کی مدد سے شاعر جذبے کی شدت اور خیال کی تازگی کو نکھارتا ہے اور یہی الفاظ جب روائتی چلن سے گھسے پٹے ہو جاتے ہیں تو زندہ حقیقتوں کے بجائے مردہ خیال بندی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، علم بیان کے اکثر شعبوں کا یہی حال ہے۔ قافیہ ہو یا تشبیہ و استعارہ جب خیال کا تابع نہ ہو بلکہ خیال کا بدل بننے لگے تو شاعری کے حق میں رحمت کے بجائے لعنت بن جاتا ہے۔ اچھا شاعر وہی ہے جو لفظوں کی روائتی بے نمکی پر خیال کا مکمل اقتدار قائم کر سکے۔

احساس کے خلوص اور انفرادیت کو برقرار رکھنا آج کی شاعری کا اہم مسئلہ ہے۔ اردو شاعری میں یہ سوال غزل کی عظیم الشان روایت کی بنا پر اور بھی زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ غزل نے ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی مدد سے اپنی مخصوص روایت، مزاج، الفاظ اور تصورات معین کر لئے اور اس کے دور انحطاط میں جب خیال بندی اور پرانی باتوں میں بات پیدا کرنا ہی ہنر سمجھا جانے لگا تو اس کی دنیا اور بھی محدود ہو گئی۔

حالی نے اس مسئلہ کا حل اس طرح تلاش کیا کہ غزل کی اصلاح کی جائے اسے خیال بندی سے نکال کر اخلاقی شاعری اور نیچرل مضامین کی کھلی فضاؤں میں آباد کیا جائے اور نظم نگاری کی نئی صنف کو اردو ادب میں متعارف کرایا جائے۔ حالی کو اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ وزن اور قافیے کے قدیم تصورات پر بھی نظرثانی کرنے کی ضرورت ہے اور اسی لئے انھوں نے شاعری کے لئے وزن اور قافیے کے بجائے تخیل، تاثیر اور جذبات نگاری کو بنیادی اجزا قرار دیا۔ وزن کے سلسلہ میں لکھتے ہیں :-

> "شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقعہ پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے یہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک شعر اور دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ ورس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر کے لئے بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہئے" (مقدمہ شعر و شاعری)

پھر محقق طوسی کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ "عبری اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا" قافیے کے سلسلہ میں بھی حالی کا یہی خیال ہے۔ گو وہ خود قافیہ کو چھوڑ نہ سکے لیکن انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ "قافیہ کی قید اداے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے" لکھتے ہیں :-

> "یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس

کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اسی پر ردیف اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض کے ادا کرنے سے باز رکھتا ہے جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے "۔

اور اس خلل اندازی کو انھوں نے اس طرح ظاہر کیا ہے :۔

".. شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیالی ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں جن کا سب سے اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے کیونکہ ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے "۔

مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء نے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعہ نئے طریقہ اظہار کی تلاش کی، تشبیہ و ترصیع کے بجائے تمثیل نگاری، منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری پیکر بنایا۔ غزل کی اصلاح بھی ہوئی اور نظم نگاری کا چلن بھی عام ہوا لیکن نئی نسل کے آتے آتے یہ دونوں ذرائع اظہار بھی ایسے پرانے ہو گئے تھے کہ خیال کا پیکر بننے کے بجائے "سخن کا پردہ" ہونے لگے تھے۔

"آزاد نظم" اسی احساس کی مظہر ہے۔ آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس نہ تھا کہ قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو غیر ضروری اہمیت بخش دی ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے معنی کو بھول کر قافیے کی مناسبات میں گم ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں دو اور حیثیتوں سے بھی قدیم شاعری کی ترتیب میں تبدیلی کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بنا پر کہ ہماری مروجہ بحریں ہماری قومی موسیقی سے کوئی ربط نہیں رکھتیں۔ اگر قومی موسیقی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ تو ہماری شاعری اور ہندوستانی موسیقی کے نظام میں گہرے رابطے قائم ہونے ضروری ہیں اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر حامد اللہ افسر اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے۔ دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے، خواہ وہ نظم میں ہو یا غزل میں، اپنی دنیا روزمرہ کی بول چال سے الگ بنا لی تھی، شاعرانہ تلمیحوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علیحدہ کر دیا تھا۔

(۲)

اس میں شک نہیں کہ اس سے قبل بھی قدیم اور جدید دونوں زبانوں میں وزن، بحر اور قافیہ کے استعمال میں نئے تجربے ہوتے رہے ہیں مختلف جدت پسند شاعروں نے اپنے دور کے مروجہ بحر و اوزان سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے مغربی ادبیات میں تو آزاد نظم کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ڈاکٹر جانسن جیسے اصول پرست نقادوں کی مخالفت کے باوجود آزاد نظم انگریزی شاعری ہی میں نہیں یورپ کی شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل کر چکی ہے۔

انگلستان کے اعلیٰ ترین شاعر معریٰ نظم کو ذریعۂ اظہار بنا چکے ہیں، خود شیکسپیر جب اپنے ڈرامے میں بول چال کی زبان سے قریب ہونا چاہتا ہے یا تقریر اور خطابت کے جوہر دکھاتا ہے تو آراستہ مقفیٰ شاعری کے بجائے بلینک ورس کا استعمال کرتا ہے۔ ڈرائیڈن نظم معریٰ میں پابندیوں کے کم ہونے کی شکایت کرتا ہے اور اس بات کا اندیشہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نظم معریٰ لکھتے وقت زیادہ لفاظ اور غیر ضروری طور پر باتونی ہو جاتا ہے اس کا قول ہے۔

"The great easiness of blank-verse yonders the poet too luxuriant."

Dryden : Preface to the Riaval Ladies."

گو بلینک ورس کا رواج کافی پرانا ہے لیکن فری ورس یا آزاد نظم کی روایات انگریزی ادبیات میں بھی نوعمر ہیں۔ اسی قبیل کے تجربے کرنے کا خیال ابتدائی شکل میں ہاپکنس، ییٹس، ٹی ای ہلم (HULME) کے کلام میں ملتا ہے اور بعد کو ازرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر اس نے ایک ادبی میلان کی شکل اختیار کر لی۔ اس میلان کو ان مختلف فنی اور ادبی تحریکوں سے بڑی تقویت حاصل ہوئی جو اس دور میں سوریلزم۔ داداازم۔ امیجزم۔ کیوبزم، فیوچرزم کے نام عام ہوئیں۔

امیجزم (یا تصویریت) کی تحریک نے ۱۹۱۳ء میں اپنا ادبی منشور ان الفاظ میں مرتب کیا تھا۔

(۱) ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے مگر ہمیشہ مناسب ترین لفظ کا انتخاب کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے

(۲) ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیات (موڈ) کی ترجمانی ہو سکے۔ ہم صرف آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعۂ اظہار قرار دینے پر اصرار نہیں کرتے لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہو سکتا ہے، روائتی اصناف میں نہیں۔

(۳) ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

(۴) ہم الفاظ کے ذریعے سے تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے، ہم مصور نہیں ہیں لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال کو بعینہ پیش کرنا چاہیئے مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہیئے۔

(۵) ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

(۶) آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکزیت ہی شاعری کی روح ہے :

امپریشنزم (تاثریت) نے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان تمام قلمات (ATOMS) کو جو ہمارے ذہن سے گزرتے ہیں اسی ترتیب کے ساتھ ادب میں محفوظ کر لینا چاہیئے اور پھر اسے بظاہر غیر مربوط اور بے ترتیب نقشے کی مدد سے اس رابطے کا پتہ لگانا چاہیئے جو ہر منظر یا حادثہ کو ہمارے شعور سے حاصل ہے[1] : پھر تاثریت نے سمبالزم (یا علامت پسندی) کی شکل میں ایک نیا روپ اختیار کیا اور وہ آہستہ آہستہ شاعری کی باگ ڈور لاشعور کے ہاتھ میں آ گئی اس عمل کو سوریلزم کی اس تحریک نے پورا کر دیا جو لندن میں سوریلی تصویروں کی نمائش سے شروع ہوئی۔ انڈرے برتان کی سرکردگی میں اس تحریک کی بنیادی کتاب شائع ہوئی۔ ڈی ایچ لارنس نے ۱۹۱۶ء میں ان تحریکوں کو اس طرح بیان کیا تھا :۔

---

[1] اصل عبارت یہ ہے "Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and in coverent in appearance, which eaah sight or incident scores upon the consciousness."

"آہنگ کو توڑ کر دو مگر بات کو براہ راست کہنے کا انداز ہاتھ سے نہ جانے دو۔ ہمارے لئے شاعری کی روح یہی کھلا پن اور براہ راست انداز ہے خصوصاً اس سنگین اور غیر حسین حقیقتوں کے عہد میں یہی تیکھی اور ننگی سچائی اصل شے ہے جس میں جھوٹ یا غیر متعلق ہیر پھیر کا ہلکا سا پرتو بھی نہ ہو۔ ہر شے نظر انداز کی جا سکتی ہے مگر یہ ننگی، تیکھی، سخت راست گوئی ایسی شے ہے جو آج شاعری کو شاعری بناتی ہے[1]" (کیتھرین کارسویل کے نام خط)

جارج ہیوجز (George Hughes) نے سرریلزم پر مضمون لکھتے ہوئے رمبو اور اپالونیئر کی صرف اس لئے تعریف کی ہے۔ یہ "شاعری اور زندگی دونوں سے اپنے رشتے منقطع کرتے ہیں اور انھیں شاعری کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالنے میں اور اپنی تصویروں کے حسن سے نفرت کرنے میں وہی کمال حاصل ہے جو شعریت اور غیر شعریت کی نفی کرنے اور زبان اور خیال کے پراسرار طلسم میں گہری تحقیقات کرنے میں حاصل ہے اور یہی وہ مواد ہے جس پر یورپ میں ۱۹۱۶ء میں زارا نے دادا ازم کی بنیاد رکھی۔

اس طریقے پر آزاد نظم کی نشوونما ایک ایسے دور کی شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی جو معنویت کے اعتبار سے بڑا تشکیک پسند اور مایوس تھا۔ ہارٹ کرین کے حوالے سے اس مسئلہ کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

"آج کے شاعر کے سامنے سب سے دشوار سوال یہ ہے کہ دنیا ایک تہذیبی انحطاط سے نکل کر انسانی اقدار کی نئی ترتیب تک لے جانے والے عبوری دور میں ہے اور ایسی بہت کم اصطلاحیں اور الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو مشترک ہوں اور عام طور پر ایک ہی تصور کو ظاہر کر سکیں جن میں وزن ہو اور ایک ہی روحانی عقیدے یا لہر کو سب کے سینوں میں بیدار کر سکیں[9]"۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری سماجی آہنگ سے دور ہوتی جا رہی تھی اور اس میں محرومی، تنہائی اور کلبیت جگہ پانے لگی تھیں۔ آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کاوش اور سماجی قیود سے بچ کر لاشعور کی آزادی اور انفرادی دنیا کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اسی بے ترتیبی کی حالت میں انڈیل دینا چاہتا تھا۔ اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا۔ اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اسی قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔

(۳)

اردو شاعری میں بحر کے تجربوں کی کئی نوعیتیں تھیں ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی اور مولانا شرر نے کئے تھے جن میں صرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا مگر تمام تر اشعار کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی دوسرے وہ تجربے تھے جو رومانوی مزاج کے شعرا نے اپنے نظموں میں موسیقی کی نئی ترتیب قائم کرنے کے لئے اختیار کئے۔ قافیہ کی تنظیم فرد امختلف طریقے پر کی گئی یا نئی اور بھولی بسری بحریں استعمال کی گئیں مثلاً اختر شیرانی کی یہ بحر :-

---

[1] اصل عبارت یہ ہے "Break the Aythin Then the story directness of speach. The essence of poetry with us in the age of stark and unlovely activities, is a stark directness, without a shadow of a lie, or of deflection anywhere. every thing can go, but this stark, bare rocky direction of statement this alone makes poetry today." (Letter to catherine carswal)-

سکوتِ شب میں اک حسین نازنین کہ دل میں موج زن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقصِ ناز سے فضائے نیل گوں بنی ہوئی ہوائے رقص ہے

سانیٹ کا رواج ہوا۔ حفیظ جالندھری اور ساغر نظامی نے رواں اور مترنم بحروں کے تجربے کئے۔

تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرعہ کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔ راشد نے نظم معرّیٰ اور آزاد نظم کے امکانات کو واضح کیا۔ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ قافیہ شاعر کا مددگار ہے یہ بتایا "یقیناً ایک ایسی لاٹھی کی مانند ہے جو شاعر کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر جب تک شاعر اندھا نہ ہو اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی۔"

راشد نے ایک اور جگہ لکھا ہے:۔

"قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لئے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر سلسلہ بند قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لئے راہیں صاف کرتی ہے۔"

لیکن ارکان کی ترتیب کے اعتبار سے راشد کے کلام میں بہت کم انقلابی تبدیلیوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ عام طور پر پوری نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر رکھتے ہیں اور مصرعوں کی تقسیم میں اسی طرح ارکان کو کم و بیش کرتے ہیں کہ دو یا تین حصوں کو ملا کر ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہو جائے آزاد نظم لکھنے والوں نے مصرعوں کی تقسیم کو بھی بدل دیا۔ نظم کے ایک مصرعہ کو توڑ کر کسی کے مصرعوں میں تقسیم کر دینے کے بجائے آزاد نظم لکھنے والوں نے ارکان کی تقسیم پر مصرعے کے لحاظ سے جداگانہ قائم کی اور ہیئت کے اس تجربے کے سب سے بڑے علمبردار میراجی کو قرار دیا جا سکتا ہے مثال کے طور پر راشد کی نظم کا ایک اقتباس دیکھئے۔

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حایل نہ ہو
یہ عماراتِ قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہے

خطوطِ وحدانی کے اندر دیئے ہوئے مصرعوں کو اگر ایک سطر میں لکھ دیا جائے تو شروع کے مصرعوں کے ارکان حاصل ہو جائیں گے

اس کے مقابلہ میں میراجی کی نظم "اونچا مکان" کا ایک اقتباس دیکھئے۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا اک نقش عجیب
اے تمدّن کے نقیب!

تیری صورت ہے مہیب
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکس دراز

یہاں کسی بھی دو مصرعوں کو ملا کر ارکان کی ابتدائی تعداد حاصل نہیں کی جا سکتی۔

(۴)

راشد کی شاعری میں فکری عنصر کا انکار ممکن نہیں۔ ان کے احساسات اور تصورات بلاشبہ قدیم روایتی اور سکہ بند تصورات سے مختلف ہیں ان کا احساس پرایا نہیں ہے اور ان کے تاثرات خلوص سے عاری نہیں ہیں۔ علاوہ بریں راشد کو آزاد نظم میں قافیہ کی مدد کے بغیر موسیقی برقرار رکھنے کا جو فن آتا ہے ان کے ہمعصروں میں بہت کم اس پر قادر ہیں۔ وہ آزاد اور معرّیٰ نظم کو پورے ضبط و احتیاط کے ساتھ برت سکتے ہیں لیکن ان کے افکار میں کلبیت، انفرادیت پسندی کی گھٹن اور جزری کا انداز ملتا ہے۔ انھوں نے بھی نظم معرّیٰ اور آزاد نظم کو اسی قسم کے جذبات کے لئے ذریعہ اظہار بنایا جو مغرب میں اس نئی صنف کے ساتھ وابستہ ہو گئے تھے۔

راشد کی شاعری میں وہ سادہ اور تیکھا براہ راست انداز موجود نہیں ہے جس پر ڈی ایچ لارنس نے اس قدر زور دیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی شاعری شعری زبان کو بول چال اور روزمرہ کے قریب نہ کر سکی۔ انھوں نے قدیم تصورات سے اکثر کام لیا ہے اور پرانی علامتوں کے استعمال سے کبھی دریغ نہیں کیا۔ دریچے۔ کاشانے۔ چرخ گرداں اور محفل کی پرانی تلمیحیں انھوں نے اسی ٹھاٹھ باٹ کے ساتھ برتی ہیں گو اسکے باوجود ان کی شاعری کی عام فضا خیال کے اعتبار سے قدیم مشرقی شاعری کے بجائے مغربی تصورات سے قریب تر ہے۔ راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سکہ بند تصورات کے حلقہ سے نکل کر خیال کی تابناکی پیدا کی۔ وہ احساس کا بے ساختہ اظہار چاہتے ہیں۔ راشد نے عصر حاضر کے جذباتی مسائل کو صرف نئی ترکیبوں اور علامتوں سے حل نہیں کیا بلکہ احساسات کی پوری شدت کیساتھ انھیں بے نقاب کیا۔

راشد کی شاعری حیات کے بارے میں چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے ایلیٹ نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ:۔
"یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک وشبہ کا اظہار ہے" راشد کے کلام میں بھی یہی کلبیت اور تشکیک کا لہجہ بار بار ملتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ آیا وہ ان حسیات کا خزینہ ہے جو انسان کا جسمانی وجود حاصل کرتا رہتا ہے یا کوئی روحانی تصور ہے جیسے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کی شکل میں سمجھا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب راشد کی شاعری میں پہلی صورت میں ملتا ہے۔ روح اور جسم کے آہنگ کا وہ پوری طرح قائل ہے اور روح دراصل ان حسیاتی ہیجانات اور جسمانی نشاط کے لمحوں ہی کا نام ہے جن سے انسان روزمرہ کی زندگی میں دوچار ہوتا ہے اور اس جسمانی نشاط کو مشرقی اخلاق نے گناہ سے تعبیر کر رکھا ہے۔ اس راستے سے وہ نیکی اور بدی کی نئی اقدار تک پہنچتا ہے:۔

روح تو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی کی یاد سے حاصل مجھے قرب حیات
روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟ (اظہار)
تیرے پیکر میں جو روح زیست ہے شعلہ فشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقعت کی راہوں سے دور

بے گانۂ مرگ و خزاں !

ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا
زندہ و تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور (طلسم جاوداں)

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں !
روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں ! (اتفاقات)

بعد کی کچھ نظموں میں لذت کوشی کی یہ لہر اجتماعی مایوسی کی شکل اختیار کر لیتی ہے گو "زنجیر" اور "نئی کرن" میں امید کا ہلکا سا پرتو ملتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی راشد کی شاعری میں خدا کا وہی احساس ہے جس کی ترجمانی ایلیٹ کی نظم Waste Land "بنجر زمین" کرتی ہے۔

میراجی نے اس تمدنی کرب کو فرانسیسی انحطاطیوں کے نہج پر حل کرنا چاہا۔ انھوں نے خود اعتراف کیا ہے :-

"موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش۔ سیاسی، سماجی اور اقتصادی۔ نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطمحِ نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشاں خیالی کو جنسی رنگ دے دیا"

("میری بہترین نظم" مرتبہ حسن عسکری ص ۱۸۵)

انھوں نے تہذیب اور شعور سے ماورا فرار اختیار کی فرائڈ کے زیر اثر انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع حقیقی جنس کو قرار دیا اور شعور کی دنیا سے بھاگ کر لاشعور اور منتشر احساسات کی بوقلمونیوں میں پناہ لی۔ یہ دنیا صاف الفاظ اور اونچی آواز میں بولنے کے بجائے اشاروں اور سرگوشیوں میں بات کرتی ہے اور یہی سرگوشی اور ایمائیت کی آواز میراجی کی شاعری ہے۔

میراجی کے نفسِ مضمون اور ان کی ایمائیت پر تنقید کی جا سکتی ہے لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ میراجی نے شاعری میں ظاہری لیپ پوت کی جگہ اصل احساس اور ذاتی، براہ راست تجربے کے خلوص کو اپنایا۔ میراجی شاعری اس لئے کرتے تھے کہ شاعری ان کے لئے ایک ضرورت تھی انھیں چند احساسات کو خارجی شکل دینا تھی تاکہ ان کے سینے کی گھٹن اور جذبات کا وفور اظہار کا راستہ پا سکے اور انھیں تسکین حاصل ہو جائے۔ ان کی شاعری مریض کے ہاتھ کی بیساکھی ہے۔ آرائش کی چھڑی نہیں ہے۔

ابہام اور اشاریت کے باوجود میراجی نے نفسِ مضمون پر زور دیا اور بیان کو ملمع کاری اور روایتی سجاوٹ کو نظر انداز کر دیا انھوں نے راشد کی سجائی ہوئی مشرقی محفل کے آداب سے بھی انحراف کیا ان کی بزم سجی سجائی اور پُرتکلف نہیں ہے بلکہ پکاسو کی تصویروں اور جاز کے نغموں کی طرح مضطرب اور بظاہر غیر مرتب ہے۔

"اونچا مکان" کا ایک اقتباس ہے :-

اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے
بھول کر تیرگیِ روح کو، میں آ پہونچا
اس بلندی کے قدم میں نے لئے
جس پہ تو سیکڑوں آنکھوں کو جھپکتے ہوئے استادہ تھی، ہے
تیرے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے

کچھ حکایاتِ عجیب

اس نثر کی سی Irrealcenala کا مقابلہ راشد کے اس بند سے کیجئے :-

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں،
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے  (دریچے کے قریب)

میراجی کی نظمیں گو بظاہر بے ترتیب ہیں لیکن ان میں موسیقی اور آہنگ کا بڑا سلیقہ ہے ان کی شاعری دھمبو یا امریکی شاعر ای ای کمنگس ( E.E. Cummings ) کی طرح لاشعور کی داستانیں ضرور ہیں لیکن ان داستانوں کے بیان کرنے میں ربط اور ترتیب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا گیا ہے۔ ایمائیت میراجی کا مخصوص ذریعۂ اظہار ہے اور وہ علامتوں کے ذریعہ جنس کے ٹیڑھے میڑھے تصورات کو پیش کرتے ہیں بادل۔ سمندر۔ لباس۔ ٹیلہ ان کے کلام میں مختلف جنسی اور نفسیاتی علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ میراجی کا تصورِ حیات بھی بڑی حد تک ہیجانی ہے اور وہ انہی ہیجانات کو اصلِ حیات قرار دیتے ہیں کیونکہ انسان کے لئے زندگی کے بارے میں علم حاصل کرنے کا واحد ذریعہ احساس و ہیجان ہی ہے۔ ایک نقاد نے آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی ہے :-

"آزاد نظم قدیم وفور کو پھر سے حاصل کرنے کی کوشش ہے الفاظ کو اس قدر پھیلاؤ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کی معنویت کو صرف و نحو کے اصولوں سے نہ جکڑا جا سکے بلکہ یہ الفاظ جذبے اور احساس تک رہنمائی کر سکیں جیسے کہ قبائلی انسان زبانی اشاروں، آواز کے اتار چڑھاؤ کے ذریعہ یا خیال کو کسی علامت کے ذریعہ سے ظاہر کرتا تھا اور اس کو مخصوص نام نہیں دیتا تھا۔"[1]

---

[1] اصل عبارت یہ ہے :- "FREE VERSE IS AN ATTEHPT TO RECAPTURE THE OLD ABANDON, TO USE WORDS SO LOOSELY THAT ONE CANNOT PIN DOWN THE CONTENT TO GRAMMER AND ALPHABET, BUT CAN CATCH THE URGE AND IMPULSE AS DID PRIMITIVE MAN THROUGH VERBAL GESTURES, THE EVODULATION OF THE VOICE AND BY SYMBOLISING THE IDEA WITHOUT EXPRESSING ITS NAME" ——————

H.V. RONTH ENGLISH LITERATURE.

میراجی کے کلام میں الفاظ معنویت کے لحاظ سے نہیں آتے بلکہ اشاروں کی حیثیت سے آتے ہیں۔ علاوہ بریں اگر آزاد نظم کو ہیئت اور آہنگ کے اعتبار سے کسی نے پورے طور پر برتا ہے تو وہ میراجی ہیں۔ گو ان کی شاعری بھی مایوسی، خلا اور نفسیاتی الجھنوں کے موضوعات سے نہ نکل سکی، لیکن انھوں نے اس نئی صنف کو پروان چڑھانے میں بڑا کام کیا۔

ان کے تحت الشعوری تجربے کی دقیقی کامیابی نے نئی نسل کو بڑا متاثر کیا اور مختار صدیقی۔ قیوم نظر۔ محمود جالندھری۔ کمال صدیقی اور دوسرے شعراء داخلیت اور لاشعور کے اس خول میں اسیر ہو گئے۔ یوسف ظفر نے اس حلقے سے نکل کر جلد ہی معرّیٰ نظم کی طرف رجوع کیا اور لاشعور کی پنہائیوں کے بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا۔ مختار صدیقی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندوستانی سنگیت کی راگ مالا کو شاعری میں فضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ اُن کی آواز عام فہم نہ ہو سکی۔

سلام مچھلی شہری نے اس سلسلہ میں بہت سے تجربے کئے ان کی آزاد نظمیں کبھی نفس کی کیفیت کو اسی ترتیب اور مصرعوں کے انداز سے ظاہر کرتی ہیں کبھی مصوری کے مختلف رنگوں کو نئے اسالیب میں اسیر کرتی ہیں اور کبھی اپنی نظموں میں مکالموں کی سی بے ساختگی اور لہجہ برقرار رکھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ آزاد نظم سے یہ فائدہ اٹھایا جا سکتا تھا کہ اس کے آہنگ میں موسیقی کی دوسری ترتیب سموئی جائے اور اس فائدے کو سلام نے اکثر حاصل کیا ہے۔ "جنگل کا ناچ" اور ان کی دوسری نظموں میں یہ نئی ترتیب برتی گئی ہے۔ فکر کے فقدان اور فلسفیانہ شعور کی کمی نے سلام کے تجربوں کو اعلیٰ حیثیت حاصل نہ ہونے دی ورنہ ممکن تھا کہ سلام کے تجربے آزاد نظم کو ایک نئی سطح تک لے جانے میں کامیاب ہوتے۔

آزاد نظم کو لاشعور اور کلبیت کے لہجے سے نجات پانے میں کافی وقت لگا۔ یوں تو مخدوم کی نظم "اسٹالن کی آواز" پر اور "آخر الایمان" کی دو ایک نظمیں اس صنف میں شعوری احساس کی روشنی پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوئیں لیکن دھارے کا رُخ نہ موڑ سکیں۔ البتہ سردار جعفری نے اس صنف کو نئے سانچے میں ڈھال دیا۔

سردار جعفری کی شاعری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مایوسی اور محرومی کے بادل چھٹے۔ "بنجر زمین" (Waste Land) کی فضا سے نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سہارا ملا۔ سردار جعفری کی آزاد نظم راشد اور میراجی کی روایت سے مختلف ہے اور انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اس صنف کو ان دونوں شعراء سے مختلف جذبات کا آئینہ دار بھی بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ آزاد نظم کو محرومی، تنہائی اور کلبیت کے مترادف سمجھ لیا جائے۔

سردار جعفری نے آزاد نظم میں وسعت پیدا کی انھوں نے کوشش کی کہ ہر موضوع پر اس صنف میں اظہارِ خیال کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع کو اپنانے کی خواہش جس قدر مبارک ہے اسی قدر ہر موضوع کو شعریت کے ساتھ برتنا دشوار ہے اور اس دشواری کا سردار جعفری بھی حل آسان نہ کر سکے۔

خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں سردار جعفری سادگی اور راست گوئی direct statement سے دور چلے گئے اور آزاد نظم نے سکہ بند انداز و آرائش کی طرف دوبارہ رجعت شروع کی تشبیہ و استعارہ پھر مزاجِ شعر بننے لگے اور سیدھی سادی باتوں کو سجانے بنانے کا رواج پھر عام ہونے لگا اس کا انجام یہ ہوا کہ خیال کی ندرت اور تابناکی سے توجہ ہٹ گئی اور انداز بیان کے خالص روایتی سجاؤ بناؤ پر ساری توجہ صرف ہونے لگی۔ ایک ہی بیان پھیل کر تین تین چار چار صفحوں کی وسعت اختیار کر گیا اور خیال کی عمومیت کو صنعت گری کے لباس پہنا کر خوبصورت بنانے کی کوشش ہونے لگی۔ اس طرح سردار جعفری کے کلام میں لفظی شان و شوکت اور

غیر ضروری طوالت پیدا ہو گئی اور ان کی نظموں سے وحدتِ تعمیر کا احساس جاتا رہا۔ مثال کے طور پر "سیلاب چین" کا ایک حصہ دیکھئے شاعر "برق رفتار لمحوں" سے پوچھتا ہے "انقلاب اب کہاں ہے ؟" ان کا جواب یہ ہے :۔

"چین میں"
کوہ مناروں سے آواز آئی
مرغزاروں
گرجتے ہوئے آبشاروں
دہکتے ہوئے لالہ زاروں سے آواز آئی
"چین میں۔ چین میں"
وادیاں گونج اٹھیں
ندیاں چین کا نام لے کر سمندر میں دوڑیں
چین کا نام لے کر سمندر سے کالی گھٹائیں اٹھیں
شرق اور غرب میں
چین کا نام بارش کے قطروں کی صورت میں ٹپکا
پیاسی دھرتی نے اس نام سے اپنے لب تر کئے
اور کسانوں نے کھیتوں کو سینچا
کونپلیں نرم مٹی سے اس نام کو اپنے دل میں چھپا کر اگیں
اور یہ نام سو پھول بن کر کھلا ——————— وغیرہ وغیرہ

اس لفاظی اور بے جا طوالت کا ایک اور بھی سبب ہے۔ سردار جعفری ہنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تک پہنچنے کے بجائے صرف ان کی ہنگامی نوعیت پر اکتفا کر لیتے ہیں موضوع کا ہنگامی ہونا فی نفسہٖ بری بات نہیں ہے لیکن اگر اس موضوع کے سہارے سے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سچائیوں تک نہ پہنچ سکے تو یہ ہنگامی موضوع (Hot Topic) ادبی ہونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ہو جاتے ہیں اچھی نظم الیکشن پر بھی لکھی جا سکتی ہے اور اگر موضوع کے رشتے شاعر نے کائناتی مسائل سے ملا دیئے ہیں تو اس نظم میں عظمت کے نقوش بھی پیدا کئے جا سکتے ہیں لیکن اگر اس نظم کا مقصد محض الیکشن جیتنا ہے اور صرف خود کو اس وقت کے ہنگامی معاملات کو سمیٹنے تک محدود کرنا ہے تو پھر اس کی ادبی عظمت کا مجروح ہونا یقینی ہے صحافت اور سیاسی خطابت اسی چور دروازہ سے داخل ہوتی ہیں۔

اس کا ایک دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ سردار جعفری کی شاعری سیاسی واقعات کا آئینہ خانہ تو بن گئی لیکن اسی کے رشتے فلسفیانہ فکر سے مربوط ہوئے اگر سردار جعفری کی شاعری میں کسی واضح نظریۂ حیات کو ڈھونڈا جائے تو اس کے نشانات مشکل سے ملیں گے ایسا لگتا ہے کہ کائناتی مسائل ان کے احاطۂ فکر سے دور ہیں۔

مربوط نقطۂ نظر کی اس کمی کی وجہ سے ان کی معریٰ اور آزاد نظموں میں خطابت کا لہجہ آ گیا اور اس لہجے کو بے نمکی سے بچانے کے لئے انھیں روایتی مرصع کاری سے کام لینا پڑا۔ قدیم Mannerism پھر اختیار کی جانے لگی اور تجربے کے براہ راست اظہار کی جگہ سجاوٹ اور بناوٹ نے لے لی "قربت" کا ابتدائی حصہ دیکھئے :۔

ناگہاں شور ہوا
لو شبِ تارِ غلامی کی سحر آ پہنچی
انگلیاں جاگ اٹھیں
بربط و طاؤس نے انگڑائی لی
اور مطرب کی ہتھیلی سے شعاعیں پھوٹیں
کھل گئے ساز میں نغموں کے مہکتے ہوئے پھول
لوگ چلائے کہ فریاد کے دن بیت گئے
راہزن ہار گئے
راہ رو جیت گئے

"مطرب کی ہتھیلی کی شعاعیں" "ساز میں نغموں کے پھول" اور "بربط و طاؤس" کا تذکرہ روایتی ساز و سامان کی صاف غمازی کر رہا ہے اور جس غیر ضروری آرائش اور تشبیہہ زدگی کے خلاف مولانا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" کے دیباچے میں تنبیہہ کی تھی اس کے دہرانے کی ضرورت اس جگہ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہاں شاعر براہ راست تجربے کے بجائے مضمون آفرینی کی بھول بھلیوں میں پھنستا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

سردار جعفری نے معریٰ اور آزاد نظم کو مثبت قدر سے آشنا کیا اسے ڈرائنگ روم کی گھٹن سے نکال کر کھلی فضا اور پر ہجوم جلسہ گاہوں میں لائے اور گو اس افراتفری میں ان سے غلطیاں بھی ہوئیں لیکن یہ ثابت ہو گیا کہ یہ نئی صنف محض کلبیت، انفرادیت پرستی اور مریضانہ داخلیت کے لئے مخصوص قرار دی جا سکتی۔ ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف نفسیاتی الجھنوں، لاشعور کی گتھیوں اور شکست خوردگی کے جذبات ہی نظم کئے جائیں۔ اسے فکر کی تابانی اور حوصلہ کی جلوہ سامانی کی آماجگہ بھی بنایا جا سکتا ہے۔

ہمارے اپنے عہد میں کچھ دنوں سے آزاد اور معریٰ نظم کا چلن کم ہو چلا ہے۔ نئی نسل یا تو غزل کی طرف مائل ہو رہی ہے یا مقفیٰ نظموں کی طرف ان کا ذوقِ ندرت پسندی قافیہ کی ترتیب میں معمولی تبدیلیوں ہی سے قانع ہو جاتا ہے۔ یہ میلان اس لحاظ سے تو قابلِ ستائش ہے کہ عہدِ جدید اپنی روایات سے آشنا ہوتا جا رہا ہے لیکن روایت کا احساس جس قدر مستحسن ہے روایت کی تقلید اسی قدر خطرناک ہے۔ اس نقطۂ نظر سے روایت پرستی کا میلان مبارک نہیں تشویشناک ہے، آزاد اور معریٰ نظم لکھنے کے لئے غزل اور مقفیٰ نظم کے مقابلہ میں کہیں زیادہ فکری سرمایہ کا تقاضہ کرتی ہے اور اگر فکر کا تانا بانا ذرا بھی کمزور ہو تو صاف چغلی کھاتا ہے یہاں نہ قافیہ اس عیب کو چھپانے کے لئے موجود ہوتا ہے اور نہ دوسرے مصرعوں کی آب و تاب اس کی ستر پوشی کر سکتی ہے۔ اگر آزاد اور معریٰ نظم سے نئی نسل کی یہ بے پرواہی جراءتِ فکر کے افلاس کی وجہ سے ہے تو یقیناً یہ فالِ بد ہے۔

(۴)

آخر میں اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ آزاد اور معریٰ نظم نگاری کے امکانات اور اندیشے کیا ہیں اور ان کے پیش نظر ان کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی کی جا سکتی ہے یا نہیں؟

آزاد نظم کے بارے میں آڈن کے قول سے یہ بات کسی حد تک صاف ہو جائے گی:۔

"وہ شاعر جو آزاد نظم لکھتا ہے روبن سن کروسو کی طرح ہے جو ایک ریگستانی جزیرہ کا باشندہ ہے اسے خود

کھانا پکانا پڑتا ہے، کپڑے دھونے پڑتے ہیں اور سینے پرونے کا کام بھی خود ہی کرنا پڑتا ہے۔ چند باتوں کو چھوڑ کر یہ مردانہ آزادی بعض دفعہ نئی اور موثر تخلیق پیش کر سکتی ہے۔"

مختصراً یہ کہ آزاد اور معریٰ نظم لکھنے والا شاعر خیال کی تابناکی کو بنیادی اہمیت دینے کی ذمہ داری لیتا ہے اور پٹے پٹائے اور آزمودہ کار نسخوں کو نظر انداز کر کے نئی ترتیب کے ساتھ اپنی نظم میں موسیقی اور آہنگ قائم رکھنے کے چیلنج کو قبول کرتا ہے۔ یہ کام بیک وقت مشکل بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس لحاظ سے آزاد اور معریٰ نظم نگاری کے مستقبل کا تصفیہ اسی بنیادی سوال پر منحصر ہے کہ ہمارے شاعر کس حد تک مربوط فکر کے اہل ہیں اور اس کا فکری ذخیرہ (Thought content) کس قدر ہمہ گیر اور مربوط ہے۔ اگر اس کو میرا جی اور راشد کے خیالات کو لازم و ملزوم نہ سمجھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس صنف میں ابھی خاصی لچک اور گنجائش موجود ہے ابھی تک روایتی سکہ بندی اس صنف میں عام نہیں ہوئی اور لازمی نہیں ہے کہ ان کا نام سنتے ہی لکھنے والے کا قلم ایک خاص روش پر چل نکلے۔

آزاد اور معریٰ نظم میں قافیے کی رکاوٹ کے بغیر مربوط اور باوزن باتیں کہی جا سکتی ہیں قدیم روایتی پابندیوں سے ہٹ کر نئے سائنٹفک، فلسفیانہ اور عمرانی مسائل پر اظہار خیال کیا جا سکتا ہے اور محض پرانے مضامین دہرانے کے بجائے نئے علمی تصورات کو شعر کے پیکر میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ کام ابھی تک ریاضت سے بے پروائی، مطالعے کی کمی اور تن آسانی کی وجہ سے سرانجام دیا گیا۔

اس کے علاوہ یہاں صرف خیال کی تابانی اور جدت طرازی سے لالہ زار کھلایا جا سکتا ہے یہاں تشبیہ و استعارے کے سہارے یا قدیم مرصع کاری کی بیساکھی سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے اور شعر کی زبان اور روزمرہ کی زبان کی درمیانی خلیج پاٹی جا سکتی ہے آزاد نظم منظوم ڈراموں کے لئے مثالی ذریعۂ اظہار کا حکم رکھتی ہے اور اس میں مکالموں کو پوری بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے اس میں خارجیت اور واقعہ نگاری کو پوری حسن کاری کے ساتھ برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ پھر موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ سے بھی اس نئے ذریعۂ اظہار کی مدد سے گہرے رابطے قائم کئے جا سکتے ہیں، جس طرح رقص اور مصوری کے شاہکاروں کے پیکر اس نئی صنف میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی اسی طرح عہدِ حاضر کے تہذیبی رد ذہیپ (ethos) کے اظہار کے لئے نظم کی سب سے موزوں صنف آزاد نظم کہی جا سکتی ہے۔ تجربے کا بے روک ٹوک اظہار اور احساس واقعی کا براہ راست بیان جس قدر اس صنف میں ہو سکتا ہے اس قدر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ممکن ہو۔

اسی آسانی کو آزاد نظم کی سب سے بڑی دشواری بتایا جاتا ہے۔ ڈرائیڈن نے لکھا ہے کہ "تخیل کو خاص طور پر آزاد نظم میں" شکاری کتے کی طرح زنجیر پہنائی جانی چاہیئے تاکہ وہ بے قابو نہ ہونے پائے۔" روتھ (Routh) نے اسے "خطرناک حد تک دشوار اور اس سے بھی زیادہ خطرناک حد تک آسان" قرار دیا ہے۔ قافیہ کی رکاوٹ نہ ہونے اور موسیقی کی ترتیب میں خود مختاری حاصل ہونے کی وجہ سے شاعر کے لئے ادھر ادھر بہک جانے کا اندیشہ زیادہ ہو جاتا ہے اور ضبط و احتیاط اور حسنِ تعمیر پر نظر رکھنے کے بجائے شاعر خطابت اور لفاظی کی طرف مائل ہو سکتا ہے۔ خطابت کے لئے آزاد اور معریٰ نظمیں بہت ہی موزوں ہیں اور لفاظی کے لئے اس صنف میں کوئی رکاوٹ موجود نہیں۔

ان امکانات اور اندیشوں کے پیشِ نظر اتنی بات تو قیاس سے کہی جا سکتی ہے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئی معنویت لائے گا اور اگر آنے والی نسل ندرتِ فکر کی ساری صلاحیتوں سے عاری نہ ہوئی تو ادب میں نئے نفس مضمون کے ساتھ ساتھ نئے اندازِ بیان کے لئے بھی گنجائش نکلے گی۔ اس کی ضرورت پیدا ہوگی کہ قدیم سکہ بند اصناف سے الگ ہٹ کر کوئی ایسا ذریعہ اظہار تلاش کیا جائے جو ہمہ گیری، وسعت اور تازگی کے ساتھ نئے تجربات اور حقیقی احساسات کو ظاہر کر سکے جس میں قدیم ترصیع اور روایت کے طلسم کی جگہ

سادگی ادا اور جدتِ خیال لے سکے اور شاعری خیال کا آئینہ بن جائے خیال کا نقاب نہ بنے اور اگر یہ خیال صحیح ہے تو یہ سمجھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ آزاد یا معرّیٰ نظم کا مستقبل تاریک ہے۔

آج سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی ہے کہ آزاد اور معرّیٰ شاعری کو راشد اور میراجی کی "منفیت" کے مترادف نہ سمجھا جائے اور اسے خطابت سے بچا کر نئی مثبت قدروں کا امین بنایا جائے۔ ابھی آزاد اور معرّیٰ نظم کا مشن پورا نہیں ہوا ہے۔ اس نئی صنف کے اندیشوں کو پرکھے بغیر اور اس کے مشن کو پورا کئے بغیر نئی ادبی نسل اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔

# جدید غزل

## (حسرت سے فراق تک)

(پروفیسر رشید احمد صدیقی)

غزل جتنی بدنام ہے اتنی ہی مجھے عزیز ہے - شاعری کا ذکر آتے ہی میرا ذہن غزل کی طرف مائل ہو جاتا ہے - غزل کو میں اردو شاعری کی آبرو سمجھتا ہوں - ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری تہذیب میں ڈھلی ہے دونوں کو سمت و رفتار، رنگ و آہنگ، وزن و وقار ایک دوسرے سے ملا ہے -

ہندوستان میں جن زبانوں، بولیوں یا روایات کی بڑی مان دان ہے یا رہی ہے اردو ان کی غزل ہے اور اردو کی بیت الغزل غزل! فن ہی نہیں فسوں بھی ہے، شاعری نہیں تہذیب بھی، وہ تہذیب جو دوسری تہذیبوں کی نفی نہیں کرتی بلکہ ان کی تصدیق کرتی ہے - کبھی تنقید و تزکیہ بھی - ہندوستان نے اردو کے آئینے میں پہلی بار جمہوریت کی تصویر دیکھی -

غزل کے اصطلاحی، ابتدائی اور روایتی مفہوم پر اب زور دینے کی ضرورت نہیں رہی - فن ہو، روایت ہو، مذہب و اخلاق ہو ان کا رشتہ اپنے ماسبق سے ضرور ہوتا ہے - لیکن ان کی قدر و قیمت کا اندازہ کسی اور بنا پر کیا جاتا ہے - غزل کی اہمیت کا انحصار اب اس پر نہیں ہے کہ کبھی اس میں عشق و شباب کی باتیں کی جاتی تھیں یا اس کے وسیلے سے عورتوں سے گفتگو کی گئی یا کی جاتی ہے - اس کا احترام اس لئے کیا جاتا ہے کہ اس سے گفتگو کرنی آجاتی ہے -

اردو میں ہر طرح کی شاعری ہوئی ہے - ہر طرح کے شاعر گزرے ہیں، شاعری کا مقصد و محور بھی جداگانہ رہا ہے - لیکن ہماری شاعری میں اثر اور قبولِ عام کا جادو غزل سے نہیں تو غزل ہی کے آداب و آہنگ سے جگایا گیا ہے -

غزل میں ہمارے یہاں بے راہ روی ملتی ہے، ہر طرح کی بے راہ روی اور جی بھر کے بے راہ روی - یہ غزل کا قصور نہیں ہے پر اس راہرو کا قصور ہے جو اپنی کم نگہی یا کم ظرفی سے رہ گذر کے فریب کو منزلِ مقصود سمجھ لیتا ہے - ادنیٰ درجے کے لوگوں نے زندگی کی بڑی قدروں کی اسی طرح بے حرمتی کی ہے - غزل کو برا بتانا یا اسے ادنیٰ درجے کی شاعری قرار دینا پڑھے لکھے سمجھدار لوگوں کے نزدیک اب ہنسی کی بات سمجھی جاتی ہے!

صنفِ شاعری کے اعتبار سے میں غزل کو سب سے اونچا درجہ نہیں دیتا نہ اچھے سے اچھے غزل گو کو سب سے بڑا شاعر ماننا ضروری سمجھتا ہوں - غزل ساری شاعری بھی نہیں! شاعر کا درجہ اصنافِ سخن سے متعین بھی نہیں ہوتا - شاعری دنیا کی مادری زبان ہے، اس لئے شاعری میں مخصوص ذہن زندگی اور زمانہ کی ترجمانی اور تلاش ضروری بات ہو تو ہو آخری بات نہیں ہے - البتہ ایسی شاعری میں اعلیٰ انسانی اور فنی قدروں کا پایا جانا ضروری ہے اور میرے نزدیک اعلیٰ انسانی قدریں وہ ہیں جو زندگی اور کائنات کو بامراد اور برگزیدہ ہونے پر دلالت کرتی ہوں -

ادنیٰ، اچھی یا اعلیٰ شاعری کا دار و مدار اس پر ہے کہ شاعر کس سطح سے شاعری کا حق ادا کر رہا ہے - زندگی کی آنی و فانی لذت و الم سے رشتہ جوڑتا ہے یا زندگی اور فن کی اعلیٰ قدروں کو جانتا اور کائنات کی عظمت کو پہچانتا ہے شاعری فنون لطیفہ میں ہے - لیکن میں صرف ان فنون لطیفہ پر ایمان رکھتا ہوں جو فنون عظیمہ کا درجہ رکھتے ہوں -

غزل پر غالباً سب سے بڑا اعتراض جواب تک کسی نے نہیں کیا یہ ہے کہ وہ غزل کیوں ہے - کچھ اور کیوں نہیں! اس کا جواب جسے یقیناً کوئی نہ مانے گا یہ ہے کہ وہ تو غزل ہے کچھ اور کیوں ہو!

بظاہر یہ دونوں باتیں عجیب سی معلوم ہوں گی پر اس لئے کہ غزل اس سے بھی زیادہ عجیب ہے - غزل کو فوج کشی کے لئے آلات حرب و ضرب اور دوسرے ساز و سامان بہت کم دئے گئے ہیں - یہی نہیں بلکہ ان آلات و ساز و سامان کے استعمال پر طرح طرح کی پابندیاں بھی عائد کر دی گئی ہیں - لیکن مہم یہ سپرد کی گئی ہے کہ وہ تسخیر سب کچھ کرے! غزل کی مہم میں جبری فوجی بھرتی ممنوع ہے پروپیگنڈا بھی نہیں کر سکتے - یہ الفاظ دیگر غزل کے صحیفہ میں دو غزلہ، سہ غزلہ، قافیہ پیمائی، شعبدے، پینترے، اوباشی - نعرہ زنی، توبہ استغفار سب ممنوع ہے -

"ستارہ می شکنند و آفتاب می سازند" کا عمل شراب سے کہیں زیادہ غزل کے ہر شعر پر کرنا پڑتا ہے - غزل صنف سخن ہی نہیں معیار سخن بھی ہے -

جو بات ابھی کہی گئی ہے اس کا برعکس بھی صحیح ہے - غزل میں آپ کو ہر طرح کی آزادی بھی حاصل ہے - یعنی آپ جو بحر ردیف قافیہ، مواد، موضوع، لب و لہجہ چاہیں اختیار کر لیں جیسا کہ بیشتر شعرا کرتے آئے ہیں - البتہ وہ اس نکتہ سے بے خبر رہے کہ جہاں بے کراں آزادی دی جاتی ہے، وہاں بے کراں پابندی خود بخود عائد ہو جاتی ہے - جس کو نظر انداز کر دینے سے شاعر اور اس کا کلام دونوں اعتبار سے گر جاتے ہیں - یہ بات شاعری ہی پر صادق نہیں آتی فرد - جماعت، قوم، ملک اور لیڈر سب پر آتی ہے -

اب ان پابندیوں پر بھی غور کر لیجئے - جو غزل گو کے جذبہ، ذہن، ذوق اور تخیل کو "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" ہونے سے روکتی ہیں -

شاعر کو اپنی ذہنی کیفیت کے مطابق بحر اختیار کرنی پڑتی ہے ردیف اور قافیہ کی ظاہری اور معنوی در و بست کا لحاظ کرنا پڑتا ہے - زبان اور لہجہ کیا ہو گا - کس طرف کس حد سے بڑھ سکتے ہیں - بات کتنی ظاہر کی جائے گی کتنی چھپائی جائے گی - کہاں پردہ سے بے پردگی اور کہاں بے پردگی سے پردہ مقصود ہو گا - پھر فن اور زبان کی تمام ممکنہ خوبیوں کا اظہار، غرض بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست! ان تمام پابندیوں سے صرف وہی شاعر عہدہ برآ ہو سکتا ہے -

نگاہ جس کی ہو بے داغ اور ضرب ہو کاری!

یہ باتیں شاعرانہ یا فقیہانہ نہیں ہیں - ہمارے سر برآوردہ غزل گویوں نے اس ہفت خوان کو طے کیا ہے! غزل "ریزہ کاری" میں مینا کاری ہے!

حسرتؔ نے جو اردو شاعری کے بڑے رسیا اور پارکھ تھے ہماری شاعری کو مختلف انواع میں تقسیم کیا ہے - مثلاً عاشقانہ، عارفانہ، ناصحانہ، ماہرانہ، باغیانہ، فاسقانہ وغیرہ - یہ ہماری شاعری کی رنگا رنگی اور جامعیت کی دلیل ہے - یہ رنگا رنگی افراد اور اس کے بعد جماعت اور ذہن اور ذوق پر نادانستہ لیکن قطعی طور پر اپنا اثر ڈالتی ہے - یہ اثر کبھی میکانیکی ہوتا ہے کبھی جذباتی و جمالیاتی

کبھی فکری اور روحانی۔ اور آپ یقین فرمائیں، اس وقت چار پانچ ہزار شعرا خواہ وہ فقر و فاقہ میں مبتلا ہوں خواہ فتنہ و فساد میں شعر کہہ رہے ہوں گے یہ اشعار اچھے ہوں یا نہیں، اشاعت پائیں یا نہیں یہ عادت معقول ہو یا نہیں، ان سے کسی سے بحث نہیں۔ لیکن یہ صورت حال سیکڑوں سال سے چلی آرہی ہے۔ اس کا اثر ہماری زبان کی ساخت و پرداخت اور ذہن و تخیل کے سمت و رفتار پر کیا پڑا ہوگا اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔

یہ بات اُردو کے علاوہ دوسری زبان و ادب کے لکھنے بولنے والوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ لیکن اس فرق کو نظر انداز نہ کرنا چاہیئے کہ بعض زبانوں اور اس کو کام میں لانے والوں میں اس کی صلاحیت ہوتی ہے اور اس کا حوصلہ بھی کہ وہ ہر رنگ کو اپنے رنگ میں یا اپنے رنگ کو ہر رنگ میں جلوہ گر کر سکتے ہیں اور بعض میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی۔ اُردو اور اُردو بولنے، لکھنے والوں میں اس کی بڑی صلاحیت ہے۔ اسی صلاحیت کا دارومدار اس پر ہے کہ کون زبان بقائے نسل پر اکتفا کر لیتی ہے اور کون ارتفاع نسل کے درپے رہتی ہے۔ اس نظریہ کے ماتحت اُردو زبان اور اردو شعر و ادب کی اہمیت اور صلاحیت پر غور کیجئے۔

اسی بنا پر میرا خیال ہے کہ غزل، غزل ہونے کے علاوہ ایک نقطۂ نظر، ایک اندازِ فکر، ایک اصول تلخیص اور ایک سلیقہ اظہار بھی ہے۔ چنانچہ اردو شعر و ادب میں جتنی اصناف اور اصناف میں جتنے انداز ملتے ہیں ملک کی غالباً کسی دوسری زبان میں نہیں ملتے۔

ایک معمولی سی مثال طنز و ظرافت کی ہے۔ طنز و ظرافت پر میں یہاں بحث نہ کروں گا لیکن اپنا یہ عقیدہ ظاہر کر دینا چاہتا ہوں کہ میں طنز و ظرافت کو شعر و ادب کا بڑا اہم، صحت مند اور ترقی پسند رجحان سمجھتا ہوں۔ طنز و ظرافت سے زندگی میں جو شعر و ادب کا حقیقی اور لازوال سرچشمہ ہے، تازگی و توانائی آتی ہے۔ اس کے علاوہ مرثیہ کی صنف کیوں نہیں ملتی۔ بالخصوص اس درجے کا مرثیہ جو انیس و دبیر کا دیا ہوا ہے۔ یہ بات قصائد، مثنوی اور مسدس اور رُباعی کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اُردو میں جس درجے کے افسانے (از قسم طلسم ہوشربا، داستان امیر حمزہ، چہار درویش، حاتم طائی ملتے ہیں۔ وہ ملک کی دوسری زبانوں میں کیوں نہیں ہیں! تاریخ، تنقید، تذکرہ، سیر، کلام وغیرہ پر بھی یہی بات صادق آتی ہے، بات غزل سے دُور جا پڑی لیکن کیا کروں۔

صبا حکایتِ زلفِ تو در میاں انداخت!

کہنا یہ چاہتا تھا کہ ان تمام اصناف نظم و نثر کو حیات حرکت اور حسن غزل نے دیا ہے۔ اُردو شعر و ادب میں غزل کا درجہ اُم الاسالیب کا ہے!

اردو غزل کا سلسلہ نسب فارسی سے ہوتا ہوا عربی تک پہنچتا ہے۔ لیکن عرب کی ہر تحریک خواہ وہ مذہب و اخلاق سے تعلق رکھتی ہو یا شعر و ادب اور تہذیب و تمدن سے ایران کے مکتب و میخانہ سے اکتساب رنگ و بو کرتی ہندوستان پہنچی ہے۔ اس لئے اردو غزل میں عربی، ایرانی دونوں رنگ ملتے ہیں۔ اُردو غزل ہی کو نہیں دوسرے اصناف کو بھی فارسی کے ڈھلے ڈھلائے اور منجھے منجھائے اسالیب ملے۔ غزل کے علاوہ قصائد، مثنوی، مسدس، رُباعی سب فارسی ہی سے اُردو میں آئے۔

نظم و نثر کی دوسری اصناف سے قطع نظر اگر اردو غزل کا موازنہ فارسی غزل سے کیا جائے تو اُردو غزل کا پلّہ یقیناً بھاری ہوگا۔ فکر، فسوں، فن ہر اعتبار سے! اور یہ دین ہے غالب اور اقبال کی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اُردو غزل کو ہندوستان میں جن تاریخی، تہذیبی اور ادبی حالات و روایات، تحریکات، تہلکات و تجربات اور جن اقوام، ادب، شخصیتوں، حریفوں اور حلیفوں کا دور اور نزدیک سے سابقہ رہا وہ ایران میں فارسی کو میسر نہ آیا۔

فارسی غزل گوئی کی اہمیت و وقعت سے انکار نہیں ۔ تقریباً تمام اصناف سخن جن میں غزل بھی شامل ہے اُردو کو فارسی ہی نے
دی ہیں ۔ یہی نہیں بلکہ اُردو غزل کی خوبی و خوبصورتی، اور تب و تاب میں فارسی کا بڑا دخل ہے ۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا اُردو غزل کچھ
ہندوستان میں جن حالات و حوادث کا سامنا رہا فارسی کو ایران میں نہ تھا ۔ اس کا اثر ایران اور ہندوستان کی غزلوں پر نمایاں
ہے ۔ لیکن اگر اس کے ساتھ ساتھ ہم خسرو، عرفی، نظیری، ظہوری، غالب اور شبلی کی غزلوں کا مطالعہ کریں جو تمام تر ہندوستان
میں تصنیف ہوئیں تو اندازہ ہوگا کہ ایران کی غزل گوئی اور ہندوستان کی غزل گوئی میں رنگ و آہنگ کا کتنا فرق ہے ۔ جب یہ
حال فارسی غزل کا ہے تو اُردو کا کیا عالم ہوگا جو تمام تر ہندوستان کی ساختہ پرداختہ ہے اور جس میں فارسی نے مزید خوبیوں کا
اضافہ کیا ہے!

اُردو اور فارسی کا تقابلی مطالعہ کرنے والوں کی نظر سے یہ حقیقت پوشیدہ نہ ہوگی کہ باوجود اس کے کہ اُردو غزل
فارسی غزل کے طرز پر ڈھلی ہے معنوی اعتبار سے اُردو غزل بجائے خود فارسی غزل گوئی سے اتنا متاثر نہیں ہے جتنا کہ عام طور پر
خیال کیا جاتا ہے ۔ غالب کے سوا جو بعض شعرائے فارسی کے خاص طور پر معترف ہیں اُردو کا کوئی مشہور و مستند شاعر فارسی
کے کسی شاعر کا پیرو نہیں ہے ۔ یہی حال اقبال کا ہے ۔ قطع نظر اس سے کہ اقبال کس فارسی شاعر کے کیوں معتقد ہیں اقبال کی
اُردو غزلیں کسی اُردو یا فارسی شاعر کے رنگ میں نہیں ہیں ۔

اُردو پر تمام تر کلاسیکی فارسی کا احسان ہے ۔ جدید فارسی کا اُردو پر کوئی اثر نہیں ۔ اکثر کچھ ایسا بھی محسوس ہوا ہے جیسے گذشتہ
سو سال میں جو اُردو غزل کا سب سے شاندار زمانہ ہے ۔ ایران کے غزل گویوں کے پاس اُردو غزل کو دینے کے لئے کچھ نہ رہ
گیا ہو ۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر جدید ایرانی شعرا اُردو کے جدید سر برآوردہ غزل گویوں کا کلام مطالعہ کریں تو وہ اپنے عہد کی
غزل گوئی کو بہت کچھ نفع پہنچا سکتے ہیں ۔ اُردو غزل نے پہلے کبھی فارسی غزل سے جو قرض لیا تھا اب وہ کئی گنا بڑھا کر ادا کر سکتی
ہے اور اُردو غزل کی اس پیشکش سے جدید فارسی خاطر خواہ فائدہ اٹھا سکتی ہے ۔

اُردو غزل کی مقبولیت میں جہاں اور باتیں معین ہوئی ہیں وہاں غزل کی صحیح، سلیس، شیریں، شستہ اور شائستہ
زبان بھی ہے ۔ زبان کے مانجنے، سنوارنے اور سجل کرنے میں اُردو والوں نے جیسا پاس کیا ہے ۔ رسوائی اٹھائی ہے اور کسی
طرح کی رو رعایت پر کسی حال میں تیار نہیں ہوئے ۔ اس کی مثال شاید ہی کسی اور زبان میں ملتی ہو ۔ زبان کا یہ التزام جہاں
اپنے اندر بہت سی خرابیاں رکھتا ہے وہاں بہت سی خوبیوں کا بھی باعث رہا ہے ۔ یہاں ان خوبیوں یا خرابیوں کا جائزہ
لینا مقصود نہیں ہے ۔ بتانا یہ ہے کہ اُردو میں یہ التزام اس لئے آیا ہے کہ اس کا سابقہ بہت سی ایسی مقامی اور غیر مقامی،
ذی حیثیت اور مختلف النوع زبانوں اور بولیوں سے رہا جو عوام اور خواص دونوں میں یکساں مقبول تھیں ۔ اُردو نے ان سب
کے رنگ روپ کو اپنے رنگ میں ڈھالا اور نکھارا ۔

اُردو کا معمولی طالب علم بھی جانتا ہے کہ اُردو میں کتنی اور کیسی کیسی زبانوں کی خوبی کس خوبی سے سموئی ہوئی ملتی ہے ۔
فارسی کو ان مراحل سے گذرنے کا بہت کم اتفاق ہوا وہ بھی مدتوں کے وقفہ کے بعد! شاعری بالعموم اور غزل بالخصوص
زبان کی کرشمہ کاریوں کی بہت کچھ رہین منت ہوتی ہے ۔ میں نہیں کہتا کہ اس رمز سے دوسری زبان والے ناآشنا ہیں ۔
میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ اُردو کے غزل گو اس سے بہت زیادہ آشنا ہیں اور اس میں بڑی مہارت رکھتے ہیں ۔ یہی
سبب ہے کہ دور دراز گوشوں میں پھیلی ہونے کے باوجود اُردو زبان اور اُردو غزل میں تراج نہیں ملتا اور زبان یا شاعری

کا معمولی سے معمولی ستم بھی گوارا نہیں کیا جاتا ۔ یہ فیضان غزل کا ہے !

اُردو کو ہندوستان کے بازار مصر میں ہر وقت ہر یوسف کا سامنا رہا اس لئے کھوٹے کھرے کا پردہ چلن میں برابر کھلتا رہا۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ اب اسی یوسف کو مصر سے نکال دینے کی فکر ہے ۔ جس کا کنعاں اور مصر دونوں ہندوستان ہی رہا ہو۔

اُردو نے غزل کے درجے کو کتنا بلند کر دیا ہے ۔ ابھی ابھی عرض کر چکا ہوں ۔ اب زبان کے ساتھ اس کا سلوک دیکھئے ۔ سب جانتے ہیں کہ اردو ہندی سے برآمد ہوئی اور اس کی اصل ہندی ہے ۔ اس نے ہندی کو ایک نیا شعور دیا۔ ایک نئی شائستگی اور ایک نئی روایت بخشی اور سیستان کے ایک پہلوان کو رستم داستان بنا دیا۔ اب دکن میں بھی ہندی کا سُراغ اُردو ہی کے وسیلہ سے لگایا جا رہا ہے ۔ اُردو نے یہاں کی تہذیب و معاشرت، وسیع النظری اور بلند حوصلگی پر کیا اثر ڈالا ، یہ بحث اسوقت ملتوی رکھتا ہوں۔ کہنا کا مطلب صرف اتنا ہے کہ زبان ہو، ادب ہو، تہذیب اور معاشرت ہو، ان کی توانا اور صحت مند صلاحیت اور امکانات کو ان کی تقدیر سے ہم کنار کرنے میں اُردو کا بہت بڑا دخل رہا ہے اور اردو کو ہندوستان گیر بنایا اور غزل نے !

غزل کے مقبولِ عام ہونے کے بہت سے اسباب ہیں ۔

ایک تو یہی کہ غزل آسانی سے کہہ لی جاتی ہے ۔ اور اسی آسانی سے اس کے سُننے اور اس پر سر دُھننے والے ہر جگہ مل جاتے ہیں جو خدا بھی موزوں طبع ہو غزل کہنے لگا حسن و محبت کی باتوں اور گھاتوں سے سبھی آشنا ہوتے ہیں ۔ خواتین اور خدا جہاں ہوں گے ، اور کہاں نہیں ہیں وہاں غزل خواں بھی موجود ہو گا ۔ بعضوں کا خیال ہے کہ غزل خواں نہ ہوگا تو ترقی پسند ہوں گے اور جہاں کوئی نہ ہوگا نقاد ہو گا !

آپ میرے اس کہنے سے آزردہ نہ ہوں، میری عادت بُری سہی آپ کی طبیعت تو بُری نہیں ! میں کہنے یہ جا رہا تھا کہ شاعری بہ حیثیت مجموعی شاعر یا شخص کے تحت شعور کی غمازی ہے ۔ تحت شعور ہی وہ نقطۂ شعری ہے جو شاعر کی تقدیر بن جاتا ہے یہ تحت شعور لاہوتی ہو یا ناسوتی اس سے بحث نہیں اس تحت شعور کو کیا اور کیسی صورت دی جاتی ہے اور کیا معنی بخشے جاتے ہیں یہ شخص یا شاعر کی توفیق پر منحصر ہے ۔

شاعر بڑا ہے، اچھا ہے، معمولی ہے گھٹیا ہے یا کیا ہے ان سب کا دار و مدار اس پر ہے کہ اس نے اپنے تحت شعور کا اظہار کس طور پر کس سطح سے اور کس نیت سے کیا ۔ شاعری خوب کو خوب تر بناتے رہنے کا مشن یا منصب ہے اور کوئی شاعر اس منصب کا اہل نہیں اگر وہ عظیم سے واقف ہو اور حقیر پر اکتفا کرے !

دوسرا سبب اس کی مقبولیت کا یہ ہے کہ غزل کے پیمانے میں جو صہبا ہوتی ہے وہ دو آتشہ سہ آتشہ سے بھی زیادہ آتشہ ہوتی ہے جہاں آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلنے لگتا ہے ۔ غزل میں آمیزش کا دخل نہیں ۔ جس کو ایک دوسرے استعارے میں کہہ سکتے ہیں ۔ آمیزش کجا و گہر پاک آں کجا !

ظاہر ہے اس صہبا کا طبائع پر کیا اثر ہوتا ہو گا ۔

تیسری بات غزل کی وہی " آرائشِ خم کاکل " اور ہمارے آپ کے " اندیشہ ہائے دور دراز " کا قصہ ہے ۔ میں اس استعارے کی وضاحت کرنا نہیں چاہتا تاکہ اس سے وہ لوگ خوش ہوں جو اسے سمجھتے ہوں اور ان سے زیادہ وہ لوگ ہیں جو اس کو سمجھ نہ پائیں ۔

چوتھی بات غزل کا انداز ہے جو دل ہی میں نہیں اُتر جاتا بلکہ حافظہ پر بھی نقش ہو جاتا ہے ۔ بہترین شعر ایک طرح پردہ ہے

جو ضرب المثل بن جائے ۔ سہل ممتنع بھی اسی کا ایک پہلو ہے ۔ کسی شاعر کے مقبول ہونے کی ایک کسوٹی یہ بھی ہے کہ اُس کے کتنے اشعار ضرب المثل بن گئے ۔ مسلمہ تجربات اور مسلمہ حقائق کو ایک یا دو مصرعوں میں اس طرح سمو دینا کہ زبان ذوق و ذہن قریب قریب سبھی کو سیرابی ہو جائے ، معمولی کام نہیں ہے ۔

اُردو والے بات بات پر شعر پڑھتے ہیں ۔ اسے آپ جو چاہیں کہہ لیں اس کا سبب یہی ہے کہ غزل نے ہر موقع کے لئے برمحل اشعار اس کثرت سے فراہم کر دیئے ہیں کہ ان کا بے اختیار زبان پر آتے رہنا تعجب کی بات نہیں ۔ غزل ، ضرب الامثال کی دار الضرب ہوتی ہے ۔ بہ الفاظ دیگر غزل ضرب الامثال تصنیف کرنے کی کوشش ہے ۔

غزل کہنے میں سہولت یہ ہے اور اتنی ہی دقت بھی کہ جو بات کہنی ہوتی ہے مختصر سے مختصر الفاظ میں جلد سے جلد کہہ کر ختم کر دی جاتی ہے ۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ غزل کا شعر بڑے سے بڑے پیمانے پر پلان کرتے ہیں اور چھوٹے سے چھوٹے پیمانے پر مرصع و مکمل کرتے ہیں ۔ غزل میں داستان نہیں سناتے تاثیر دکھلاتے یا تجربہ بیان کرتے ہیں ، اندرون بینی بیرون بینی سے اکثر زیادہ آسان ہوتی ہے ۔ اسی لئے اُردو میں اچھی طویل نظمیں اور مثنویاں کم ہیں ۔ اچھی سے اچھی غزلیں بہت ہیں ۔ اچھے ناول کم اور اچھے مختصر افسانے زیادہ ہیں ۔ غزل مختصر ترین افسانوں کا مجموعہ ہوتی ہے ۔ جس میں ہر شعر مختصر ترین اور ساتھ ہی ساتھ مکمل ترین افسانہ ہوتا ہے ۔

اب زندگی کی مصروفیتیں اور مطالبات اتنے سریع اور شدید اور اتنے زیادہ ہو گئے ہیں کہ طویل رزمیہ یا بزمیہ لکھنا ناممکن ہو گیا ہے اور یہ نہ تعجب کی بات ہے نہ ماتم کی !

پہلے زمانے میں ہر چیز آہستہ اور ثابت قدمی کے ساتھ حرکت کرتی تھی ۔ لوگ اطمینان سے سوچتے تھے اور جو کچھ طے کر لیتے تھے ۔ اس پر تمام عمر یکسوئی اور عقیدت سے کام کرتے رہتے ۔ آج کل کی طرح اس کا اندیشہ نہ تھا کہ کسی وقت زندگی زیر و زبر ہو جائے گی اور سارا کرا کرایا دھرا رہ جائے گا یا کوئی اور اُڑا لے جائے گا ۔

عقیدہ اور یکسوئی کا زمانہ ختم ہو چکا ہے ۔ شاید ہمیشہ کے لئے ۔ اب کوئی رزمیہ کیا لکھے گا اور اس کی ضرورت ہی کیا رہی جب ہر لحظہ ہر طرح کا رزمیہ ہر جگہ وقوع میں آتا رہتا ہے اور ہمارا ان کا براہ راست سابقہ رہتا ہے یا ان کا حال ہم اخبارات میں پڑھتے ، ریڈیو پر سنتے اور فلم میں دیکھتے رہتے ہیں ۔ اب بڑے سے بڑا حادثہ جلد جلد پیش آتا رہتا ہے اور جلد سے جلد باسی ہو جاتا ہے ۔ مشین کی اعانت مل جانے سے غیر معمولی بھی معمولی ہو گیا ہے اور بزدل کا بہادر اور معمولی کا غیر معمولی پر فتح پانے کا امکان بڑھ گیا ہے ۔ بقول شاعر ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے ! "

اب رزمیہ کی جھلک صرف جہاں تہاں ملتی رہے گی اور اندیشہ یہی ہے کہ شاید کوئی مستقل ، مبسوط اور یادگار رزمیہ ظہور میں نہ آئے ۔ اس کی مثال یوں دی جا سکتی ہے ۔ اس صدی میں اقبالؔ سے بڑا شاعر اُردو میں نہیں پیدا ہوا ۔ اقبالؔ کے کلام سے بآسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہی ایسے شاعر تھے جو اصلی معنوں میں کوئی رزمیہ لکھ سکتے تھے ۔ ان کے عہد میں دنیا میں کیا کچھ پیش نہ آیا اور انھوں نے دور یا قریب سے کیا کچھ نہ دیکھا یا سُنا ۔ لیکن انھوں نے کوئی رزمیہ نہ لکھی گو ان کی اکثر نظموں میں رزمیہ کی بڑی نمایاں جھلک ملتی ہے ۔ میرا خیال ہے کہ جو حادثات اقبالؔ کے سامنے اور اُن کے زمانے میں پیش آئے ان میں سے ایک آدھ بھی پہلے زمانہ میں پیش آتا تو شاید اقبالؔ سے کم درجہ کا کوئی شاعر بھی کوئی رزمیہ لکھ ڈالتا ۔ دوسری طرف اقبالؔ باوجود اتنے بڑے شاعر اور حکیم ہونے کے ان بڑے سے بڑے سانحات پر صرف مختصر رزمیے لکھ پائے ۔

سیرت اور شخصیت (اس لئے شاعری بھی) اپنے نشو و نما کے لئے کافی مدت و مشقت کے علاوہ تھوڑا سا ایمان بالغیب بھی چاہتی ہے۔ اور یہ چیزیں اب میسر نہیں ہیں۔ اس لئے کسی ایسی داستانِ نظم کے وجود میں آنے کا امکان بہت کم رہ گیا ہے جس پر رزمیہ کا صحیح اطلاق ہو سکے! البتہ غزل نے ہر تہذیب اور تہلکہ میں ہمارا ساتھ دیا ہے۔ وہ ہر تہذیب اور تہلکہ میں ہمارے بعد آنے والوں کا بھی ساتھ دے گی!

شاعری کا بہت کچھ مدار شاعر کی اپنی واردات کے حسنِ تعبیر یا حسنِ اظہار پر ہے۔ ہیئت، موضوع، مواد سب محتاج ہیں ابلاغ کے اور ابلاغ محتاج ہے حسنِ اظہار کا جو منحصر ہے خلوص اور سلیقہ پر۔ کسی بات کا شاعر کے دل میں پیدا ہونا اتنا اہم نہیں ہے جتنا اس کا دوسرے کے دل میں اتار دینا۔ اور دل میں بات اتاری جاتی ہے حسنِ اظہار سے۔ شاعری ہو یا تنقید ایک حد تک انفرادی پسند یا ناپسند بھی ہے لیکن اس کے ساتھ وہ ایک اجتماعی خدمت یا ذمہ داری بھی ہے۔ شاعر کا کام صرف متاثر ہونا یا متاثر کرنا ہی نہیں ہے اصلاحِ نفس اور ارتفاعِ شخصیت بھی ہے۔ اپنی بھی دوسرے کی بھی۔

ایک شاعر نے اس کا ماتم کیا ہے کہ کتنے بے شمار سخنہائے گفتنی خوفِ فسادِ خلق سے ناگفتہ رہ گئے بات پتے کی کہی ہے لیکن میرا خیال ہے کہ فسونِ شاعری فسادِ خلق کا سدباب کر سکتی ہے۔ شعر و ادب میں ہم جس کو ابتذال، برہنگی یا فحاشی کہتے ہیں اکثر وہ شاعر اور ادیب کا عجزِ اسلوب ہوتا ہے!

شاعری میں حسنِ محض کا میں قائل نہیں۔ میں سرے سے محض کا قائل نہیں ہوں۔ میں حسنِ خیال اور حسنِ عمل کو بھی ایک دوسرے سے علیحدہ دیکھنے سے معذور ہوں۔ معقول شاعر نامعقول شخص یا نامعقول شخص معقول شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے کوئی ہوتا ہو لیکن نہ وہ میرے ذہن میں آتا ہے نہ میرے دسترخوان پر آنے پائے گا۔

حسنِ خیال اور حسنِ اظہار کی کارفرمائی شاعری ہی میں نہیں ہوتی، ہر ذہنی مشغلہ میں ملتی ہے۔ میں ریاضی، فلسفہ، سائنس وغیرہ کا طالب علم کبھی نہیں رہا۔ لیکن کبھی کبھی تفریحاً ان کے بعض مستند مصنفین کا سرسری مطالعہ کیا ہے۔ جہاں کہیں بات سمجھ میں آگئی ہے تو ان کے بات کہنے اور پیش کرنے کے انداز میں اتنا ہی لطف آیا ہے اور بصیرت نصیب ہوئی جتنا غالبؔ اور اقبالؔ کی غزلوں میں۔

شاعری زیور کی محتاج ہے؛ زیور غزل کا محتاج ہے!

غزل کی موجودہ ہمہ جہتی و ہمہ گیری خوبی اور خوبصورتی بیسویں صدی کے موجودہ پہلے نصف کے اکابر غزل گویوں کا عطیہ ہے! جو میرے نزدیک حسبِ ذیل ہیں۔

حسرتؔ۔ اقبالؔ۔ اصغرؔ۔ فانیؔ، جگرؔ اور فراقؔ۔ اس پچاس سال کو اُمد و غزل گوئی کا عہدِ زریں سمجھتا ہوں۔

انیسویں صدی میں غزل اور غزل گویوں کا مقابلہ غزل اور غزل گویوں سے تھا۔ بیسویں صدی میں دونوں کا مقابلہ زندگی زمانہ اور ذہن کے سیلِ بے اماں سے رہا ہے۔ گزشتہ پچاس سال میں دو ایسی عجیب لڑائیاں لڑی گئیں کہ پہلے کا نہ کوئی نادر باقی رہا نہ نادری! مذہب و اخلاق معیشت و معاشرت، حکومت و سیاست، شعر و ادب، فن و حکمت، سب کے نادر اور نادری زد میں آئی اور زیر و زبر ہو گئی جس کو کس مزے سے ایک شاعر نے بیان کیا ہے۔

کیسے کیسے ایسے ویسے ہو گئے
ایسے ویسے کیسے کیسے ہو گئے!

لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں نہ نادر کبھی ختم ہوئے نہ ان کی نادری۔ صرف ان کی شکلیں بدل جاتی ہیں!

زندگی کی تمام دوسری سرگرمیوں اور سرگرمیوں سے قطع نظر میں صرف اُردو غزل کو لے لیتا ہوں۔ غزل کا معمولی طالبعلم بھی کچھ نہ کچھ اندازہ لگا سکتا ہے کہ اردو غزل کو اس پچاس سال میں کن دشواریوں اور رسوائیوں کا سامنا رہا۔ جس میں حالی کی وہ برہمی و بیزاری بھی شامل ہے جو انھوں نے بیشتر غزل گویوں کے طرزِ طلب پر ظاہر کی تھی۔

حالی فی نفسہٖ غزل کے مخالف نہ تھے۔ اور کیسے ہو سکتے تھے جب وہ غالب اور شیفتہ کے اتنے شیدائی اور فارسی شاعری کے ہر مستی و ہشیاری، ندرت اور رنگ و رامش سے آشنا تھے۔ ہمارے بعض نقاد تو یہاں تک کہتے ہیں کہ حالی کی غزلوں کا حالی کی نظموں سے پلّہ بھاری ہے!

حالی کی غزلوں میں جذبات کی جیسی شائستگی، لہجہ کی نرمی، خیال کی پاکیزگی، بیان کی سادگی اور فن کی پختگی ملتی ہے اور شاعری و شرافت کا جیسا جیتا جاگتا توازن ملتا ہے۔ وہ مجموعی طور پر کسی اور غزل گو کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ حالی غزل کو ہرزہ سرائی سے پاک کرنا چاہتے تھے۔ غزل کے اس عہد کی ہرزہ سرائی کا موازنہ آج سے کچھ پہلے کی جدید نظم کی ہرزہ سرائی سے آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ جو خدا خدا کر کے اب ختم ہوئی ہے جس کا سہرا اس عہد کے سرآمد غزل گویوں کے سر ہے!

تہذیب اور تاریخ کا پورا سوادِ اعظم حالی نے اپنی آنکھوں کے سامنے مسمار ہوتے دیکھا تھا۔ اس کھنڈر پر حالی بے پایاں انسانی دردمندی اور غیرت قومی کے ساتھ کھڑے اپنے ساتھیوں کی غفلت اور خفیف الحرکاتی پر آنسو بہاتے ہیں۔ سواد رومتہ الکبریٰ میں اقبال حالی ہی کی آواز بازگشت ہیں۔

شاعری کا اتنا بڑا کینوس حالی اور اقبال ہی کے بس کا تھا۔ ہر بڑی تہذیب کے کھنڈر پر کوئی نہ کوئی حالی یا اقبال ضرور نمودار ہوتا ہے۔ اگر نہ ہو تو اس تہذیب پر فاتحہ پڑھ لینے کے سوا چارہ نہیں۔ بڑے شاعروں کی شاعری میں تاریخی تھلکے انسانی تہذیب میں ڈھلتے ہیں۔ شاعری خوانچہ والوں کی پکار نہیں ہوتی۔ انسانیت کے خاصان بارگاہ کی فغان نیم شبی اور گریہ سحری ہوتی ہے!

حالی غزل کے سارے لوازم برتتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی کو اس کے حدود سے باہر نہیں نکلنے دیتے۔ حالی غزل ہی نہیں شاعری کے بھی قابو میں نہیں گئے۔ انھوں نے ہمیشہ غزل کو اپنے قابو میں رکھا۔ اور یہ بات معمولی نہیں ہے۔ جس شاعر پر فن یا موضوع قبضہ پا لے میں اسے بڑا شاعر نہیں سمجھتا، بڑا شاعر وہ ہے جو فن اور موضوع کو اپنے قبضے میں رکھے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک شاعر خود اپنے قابو میں نہ رکھ سکے!

اُردو غزل پر اس زمانے میں جتنے اعتراض کئے گئے اور غزل کو رسوا کرنے کی جتنی کوشش کی گئی۔ اس سے پہلے کبھی نہیں کی گئی تھی۔ ایک وقت تو ایسا آیا جب یہ فیصلہ کر دیا گیا کہ غزل ترقی پسندی کی ضد ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس زمانے میں اُردو شاعری کی قامت پر چست کرنے کے لئے جتنی قبائیں قطع کی گئیں یا ان قباؤں پر چست کرنے کے لئے ان کی شاعری کی قامت کی جتنی قطع برید کی گئی وہ شاید اس سے پہلے نہیں ہوئی۔

بیسویں صدی کی غزل گوئی پر اظہار خیال کرنے سے پہلے کچھ باتیں ذہن میں رکھنی ضروری ہیں۔ ایک تو یہ کہ اُردو غزل کی اہمیت و معنویت دراصل میر سے شروع ہوتی ہے اور غالب تک پہنچ کر اس کے دو دھارے ہو جاتے ہیں!

غالب نے اردو غزل کو ایک نیا شعور ایک نیا نسب اور ایک نیا افق دیا۔ غالب کے تصرف سے غزل اردو کی تاثیر اور تدبیر بن گئی۔ انھوں نے نثر اور نظم دونوں کو دلبری بھی دی، دلبری بھی۔ غالب نے غزل کی تقدیر دریافت کی اور غزل کو ایسی فضاؤں سے آشنا کیا جہاں اردو کے تمام ممکنات شعری و شاعری کو برگ و بار لانے کے لئے سامان اور سہولتیں فراہم ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری کے

کے سلسلے کو ولی پر ختم ہو جانے کے بجائے فارسی شعرا سے ملا کر اردو کی تک پہنچا دیا۔ غالب نے شاعری کے ساتھ وہی کیا جو امیر خسرو نے موسیقی کے ساتھ کیا۔

غالب اور امیر خسرو دونوں ہندوستان اور ایران کی ذہانت و فطانت کے بڑے ممتاز نمائندے تھے۔ انھوں نے دونوں ملکوں کے بہترین کو باہمدگر مربوط، مزین اور محکم کیا۔ اگر آپ غالب کے اس کارنامے کو پہچاننا چاہتے ہیں تو حالی اور اکبر کے زینوں سے اقبال تک پہنچنے کی کوشش کریں۔ غالب نے ایسا نہ کیا ہوتا تو اردو شاعری ارباب نشاط اور قوالوں سے آگے نہ بڑھتی!۔

غالب سے جن دو دھاروں کے شروع ہونے کا تذکرہ اوپر کیا گیا ہے ان کی تشریح یہ ہے۔ ایک دھارا تو وہ ہے جس میں غزل کم و بیش اپنی، روایتی وضع قطع اور سج دھج سے آگے بڑھتی ہے۔ دوسرے دھارے میں غزل وہ رنگ اختیار کر لیتی ہے جو غزل ہونے کے ساتھ ساتھ بہت کچھ اور ہے۔ اس میں غزل، زندگی، زمانہ اور ذہن تینوں سے ساز دستیز کرتی آگے بڑھتی ہے اور بالآخر اقبال کی زد میں آکر شاعری کی "زندہ" رود بن جاتی ہے!

غالب کے بعد حسرت پہلے شاعر ہیں جن کو میں اردو کا سب سے توانا اور صحت مند شاعر سمجھتا ہوں۔ حسرت کا جسم، جذبہ اور ذہن تینوں ایسے ہیں جو اپنی اپنی جگہ پر ثابت سالم اور صحت مند ہیں۔ ان میں آپس کی کہیں کھینچ تان نہیں ملتی کسی میں تناؤ نہیں ہے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر قابض اور متصرف ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں مفاہمت نہیں ملتی۔ وہ کانگرسی، کمیونسٹ کمیونسٹ، اشتراکی، صوفی علیحدہ علیحدہ ہیں۔ ان کے ان رجحانات میں کہیں تصادم نہیں ملتا۔ حسرت کہیں نقاب میں نظر نہ آئیں گے جو شخص اپنی شخصیت کے کسی پہلو کو کمزور نہ سمجھتا ہو وہ نقاب کا محتاج نہیں ہوتا۔ حسرت کا یہی انداز دیکھ کر بعض ناقدوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ حسرت کے یہاں کوئی شعری کردار نہیں ملتا۔

حسرت کی شاعری عشقیہ شاعری ہے۔ الف سے ی تک! جسم و جمال و جذبہ کی شاعری! حسرت سے پہلے اردو کا کوئی شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کا محبوب اور جس کی عشق ورزی اتنی جانی پہچانی اتنی شائستہ اور اتنی نارمل ہو جتنی کہ حسرت کی۔ انھوں نے زمینی عاشقی کو قضیۂ زمین بر سر زمین ہی رکھا۔ اس کو نہ آسمان پر لئے لئے پھرے نہ ویرانوں میں بھٹکنے دیا۔ انھوں نے اپنے عشق کو نہ گاؤں سدھار کا حیلہ بنایا نہ بغاوت اور انقلاب کا وسیلہ، نہ یزداں اور اہرمن کا مسئلہ۔ حسرت اور جگر اصلاً اسی دنیا کے محبوب اور محبت کے شاعر ہیں۔ لیکن ان دونوں میں یہ فرق ہے کہ حسرت محبوب کی موجودگی میں اور جگر محبوب کی دوری پر غزلخواں ہوتے ہیں۔ محبوب کی موجودگی وصال کی محرک ہوتی ہے۔ دوری محبت کی۔ جگر محبت کے شاعر ہیں۔ حسرت محبوب کے، اقبال عشق و عمل کے۔ فانی الم کے، اصغر حسن کے اور فراق؟! لیکن فراق کے بارے میں مجھے کچھ اور بھی کہنا ہے۔

حسرت کی شاعری نہ ان کے پیچھے روگ بن کر لگی نہ انھوں نے عاشقی کر کے زمین و آسمان کو مسخر کرنا چاہا اور نہ دنیا کے تمام علوم و فنون اور کار و بار کو مردود و معطل کرنے کے درپے ہوئے۔ نہ وہ کہیں سسکتے بلکتے ہیں نہ گونجتے گرجتے ہیں۔ حسرت کی شاعری اور عاشقی دونوں کے صحت مند ہونے کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ آج تک ان کے ناقدوں کو اس کی ہمت نہ ہوئی کہ وہ حسرت کی شاعری کو سمجھانے کے لئے ہم کو فلسفہ، سائنس اور فنون لطیفہ کے ان اسرار و رموز سے آشنا کراتے جن کو وہ خود بھی جانتے ہوں یا نہیں اس غلط فہمی میں ضرور مبتلا تھے کہ کوئی اور نہیں جانتا۔

حسرت کی شاعری اور عاشقی کی طرح حسرت کی زبان بھی بڑی معصوم، شائستہ، دل نشین، اور منجھی ہوئی ہے۔ زبان و بیان کا جو فطری لطف حسرت کے یہاں ملتا ہے وہ دوسرے کے ہاں تقریباً نہیں ملتا۔

حسرت کا عشق، حسرت کی زبان، حسرت کا لہجہ، حسرت کی شاعری کی ساخت پرداخت سب کی سب منفرد ہے مرکب نہیں - وہ جڑی بوٹی کے قائل تھے مارالمحم و کشتہ جات کے نہیں - فن اور زبان کی معرفت حاصل کرنے کے لیے حسرت نے اساتذہ کے کلام کا بڑے شوق اور محنت سے مطالعہ کیا - اور چھوٹے بڑے شاعروں کے کلام کو مدون کرکے زمانے کی دستبرد سے بچالیا اور خدمات کے علاوہ یہ کام بجائے خود ان کی زندگی کو بامراد بنانے کے لئے کافی ہے - ان کے کلام کے مطالعے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر اور انشا پرداز دونوں کے لئے زبان اور فن کے گہرے مطالعہ کی کتنی ضرورت ہے!

اردو شاعری اب بہت مشکل ہوگئی ہے - اور ہمارے بعض اچھے اور مشہور شعراء کے کلام میں بھی زبان اور فن کی خامی کھٹکتی ہے حسرت کے ہاں زبان و بیان کی ایسی بے ساختگی ملتی ہے کہ ان کے الفاظ و تراکیب کی غرابت اور اچانک پن بھی مزا دے جاتا ہے - اکثر یہ اچانک پن ہی حسرت کی نشان دہی کرتا ہے - بچوں کے مانند وہ اس درجہ بھولے اور بے تکلف ہیں کہ جا بجا ان کا کھل کھیلنا اور زیادہ بھلا معلوم ہوتا ہے - سیدھی سادی بات کو بغیر کسی فلسفہ یا فنوطیت کے مزے سے کہنا اور کہہ ڈالنا حسرت کا حصہ ہے حسرت بات کہہ کر تو خوش ہوتے ہی ہیں - لیکن اس احساس سے اور زیادہ خوش ہو جاتے ہیں کہ ان کی باتوں سے ہم آپ ان سے بھی زیادہ خوش ہوئے -

اردو شاعروں نے عشق و محبت کی جتنی سختیاں کبھی خواب میں دیکھیں یا اپنے کلام میں جتائیں، ان سے کہیں زیادہ حسرت نے ملک اور وطن کی خاطر قید فرنگ میں اٹھائیں - لیکن حسرت کے کلام میں اس کا شکوہ کہیں نہیں ملتا - حسرت کی شائستگی اور ادبی شگفتگی نے ان کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا - حسرت کا کوئی شعری کیریکٹر ہو یا نہ ہو - حسرت کے کیریکٹر کا شاعر میرے علم میں نہیں آیا حسرت کی عاشقی اور شاعری دونوں پیشہ نہیں زندگی کا فطری معمول نظر آتے ہیں -

حسرت کے ساتھ میں نے جگر کا تذکرہ چھیڑ دیا تھا - اس لئے اس سلسلے کو آگے بڑھانے میں کوئی ہرج واقع نہ ہوگا - جگر کی شاعری نے ہمارے بعض تنقید نگاروں کو بڑی دلچسپ مصیبت میں مبتلا کر دیا ہے - وہ کبھی غزل کی مذمت کرکے جگر کی مذمت کرتے ہیں اور کبھی کسی شاعر کی مذمت کرکے جگر کی تعریف مثلاً یہ انداز گفتگو :-

> "جگر داغ کے قبیلے کے آدمی ہیں - فانی اور اصغر یا غالب اور مومن سے کوئی نسبت نہیں رکھتے —— جگر سے وہ ذہنیت شروع ہو جاتی ہے جو نئے دور کی اصل روح ہے —— جگر کے لہجے میں جو خود یافتگی اور تڑپ ہوتی ہے اس کا داغ اور داغ کے مدرسہ شاعری میں پتہ نہیں اور نہ ہو سکتا تھا —— جگر کی شاعری میں جو رومانی دردمندی ہے وہ کچھ ہمارے ہی دور کی چیز ہے - جگر کی شاعری بہت سطحی شاعری ہے - نامرادی اور بے چارگی احساس نے ان کے وہاں کچھ نئے عنوان کی نرمیاں ضرور پیدا کردی ہیں لیکن ادنیٰ درجے کا بوس و کنار اور سستے قسم کی لذتوں کی ہوس دوسرے شاعروں کی طرح ان کے ہاں بھی ملتی ہیں!
>
> جگر کے کلام میں ایک تلملاہٹ بھی پائی جاتی ہے جو ان لذتوں کے میسر نہ ہونے کی وجہ سے پیدا ہوگئی ہے جس کو انھوں نے اپنے لئے لذت بنا لیا ہے - جگر کی شاعری میں نفسیاتی مزاحم اور جذباتی رکاوٹوں کا کہیں پتہ نہیں —— جگر عشقیہ زندگی کے آخری لمحات کے شاعر ہیں —— شاعری کی نوجوان نسل نے جگر سے وہ بیباک معصومیت اور وہ باغیانہ و سرفروشانہ صداقت ازسرِنو پائی جس کی کسی زمانے میں

سعدی کا سا معلم اخلاق قسم کھا چکا ہے اور جو نوجوانوں سے جا چکی ہے ! یا داغ سے جو ترکہ جگر نے پایا ہے وہ عشق کی آزمودہ کاری ہے ۔ جگر کے اشعار میں کسی قسم کی گہرائیاں نہیں ہوتیں۔ ان کے ہاں ایک ٹھاہوا جذباتی ہیجان ضرور ہوتا ہے جس کو ہم اکثر کیف سمجھ لیتے ہیں ۔ جگر کو حکمت و اخلاق سے دور کا بھی لگاؤ نہیں ۔ کائنات اور انسانی زندگی کے اسرار و رموز سوچنے سمجھنے کی نہ ان کے اندر تاب ہے اور نہ ان کو اس کی فکر کہ وہ زندگی کی ان گہرائیوں اور بلندیوں کا جائزہ لیں ۔ جگر کی رسائی فکر و احساس کا دائرہ بہت تنگ ہے اور ان کے ہاں موضوع کے اعتبار سے زیادہ تنوع بھی نہیں اس لحاظ سے وہ اپنے معاصرین مثلاً عزیز ، فانی ، اصغر وغیرہ کے مرتبوں کو نہیں پہنچتے ۔۔۔ جگر کے اشعار میں جو نیا پن ہے اس کا تعلق دراصل انداز و اسلوب سے ہے ۔ فکر و احساس سے کم ہے ۔ وغیرہ "

یہ باتیں اور اس طرح کی باتیں جگر کے کلام پر صادق آتی ہوں یا نہیں ، نقاد کے ذہنی اضطراب و انتشار کی غمازی ضرور کرتی ہیں ۔ جگر ہی کی شاعری پر نہیں ، اردو شاعری پر بھی ہمارے اکثر نقاد اظہار خیال کرتے ہیں تو بالعموم ان کے سامنے یا تو اقبال کی شاعری اور ترقی پسند نظریے دونوں اپنی اپنی جگہ پر مسلم لیکن یہ کیا ضرور ہے کہ ہر شاعر انھیں دو حلقوں میں اسیر ہو بالخصوص غزل گو ! لیکن اس سے اتنا ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے ذہن پر اقبال اور ترقی پسندی کی کیسی مضبوط گرفت ہے ۔

ہمارے بعض بڑے ہونہار اور ذی استعداد نوجوان جن میں تنقید کی اعلیٰ صلاحیتیں ملتی ہیں ۔ ادبی اور فنی دیانت و امانت کو سیاسی نظریوں پر قربان کر دیتے ہیں ۔ سیاسی استیلا نے شرفائے ادب کے ساتھ کبھی اچھا سلوک نہیں کیا ۔ میں چاہتا ہوں کہ آرٹ و ادب کے خدمت گزار نظریوں اور نعروں میں اتنے سرشار نہ ہوں کہ آرٹ اور ادب کے صحیح خط و خال اس کے صالح تقاضوں اور قابل قدر کارناموں کو فراموش کر جائیں یا ان کو مسخ کرنے کی کوشش کریں ۔

تنقید نہ یزداں کا فن ہے نہ اہرمن کا وہ انسان کا فن ہے اور انسان کے ادبی کارناموں کے پرکھنے کا فن ۔ پرکھنے میں دیانت ، دانش مندی اور احترام سے کام لینا چاہیے نہ کہ نالۂ و نفیر سے ۔ شعر و ادب کی دنیا میں نہ ہر مرض کی دوا اور درود شریف ہے نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند !

تنقید نگار نہ تو پولیس کے مانند روزنامچے تصنیف کرتا ہے نہ شانہ نشین فرشتوں کے مانند اعمال نامہ مرتب کرتا ہے نہ عدالتوں کی طرح قانون کا منہ تکتا ہے ۔ یہ کیسی تنقید ہے کہ خدا ، پیغمبر ، شریعت آشوب حیات ، عذاب قرار و مواخذہ حشر تو میرا ، اور جنت و جہنم تقسیم کریں تنقید نگار ! عہد رسالت کا حشر اسی کے پیغمبر کے ساتھ اسی کے خدا کے سامنے ہونا چاہیئے ۔ پھر یہ کہاں کی تنقید ہے کہ اکبر الہ آبادی اس لئے ناکام رہے کہ سرسید کامیاب رہے اور سرسید ناکامیاب رہے اس لئے کہ کانگریس کامیاب رہی اور کانگریس ناکامیاب رہی اس لئے کہ چین پر روس کا قبضہ ہو گیا اور روس ناکامیاب رہے گا اس لئے کہ رشید صدیقی غزل پر کچھ فرما رہے ہیں !

میں اپنے اکثر نقادوں بالخصوص غزل کے نقادوں سے کہوں گا ،

دل نہی بخوب ما ، طعنہ مزن بزشت ما !

زندگی کا انسانی تصور شرف و منزلت کا تصور ہے ۔ مرض و مایوسی کا نہیں ۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جب ہر طرف آگ لگی ہوئی ہو تو شاعر بانسری بجانے میں حق بجانب ہے ۔ لیکن یہ کہنے سے بھی باز نہیں رہ سکتا کہ آگ لگانے یا بھڑکانے کے لئے نقاد یا شاعر کا

نفیری بجانا بھی روا نہیں۔

میں کچھ اس کا قائل ہوں کہ شاعر ادیب یا آرٹسٹ نہ زمانے کے پابند ہوتے ہیں نہ زندگی کے نہ نقاد کے! زمانہ، زندگی اور نقاد تینوں شاعر، ادیب اور آرٹسٹ کے منتظر ہوتے ہیں۔ زمانہ ان کا پابند ہوتا ہے وہ زمانے کے پابند نہیں ہوتے۔ اگر شاعر اپنے ماحول کا پابند یا نقاد کی حکم برداری پر مجبور رہو تو شاعری، ادب اور زندگی سے تازہ کاری جو عین زندگی ہے جاتی رہے میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ جب تک نقاد فنکار کے برابر یا اس سے بلند نہ ہو اسے تنقید کی ذمہ داری نہ لینی چاہئے۔ اسی طرح جب تک فنکار نقاد کے برابر یا اس سے بلند نہ ہو۔ اس کو کسی ادبی یا شعری تخلیق کے پیش کرنے میں تامل کرنا چاہئے۔ اعلیٰ تنقید ہمیشہ اعلیٰ تخلیق سے برآمد ہوتی ہے اور اعلیٰ تخلیقات کا مدار تمام تر اس پر ہے کہ تخلیق کرنے والا کائنات کی عظمت اور فن و زندگی کی اعلیٰ قدروں کا حامل ہے یا نہیں۔ شعر و ادب کا اعلیٰ مقام وہ ہے جہاں نقاد اور فنکار کو ایک دوسرے سے تمیز کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

میں شاعری میں تجربات کا قائل ہوں لیکن تجربات میں شاعری کا نہیں۔ میں تجربہ کو تجربہ ہی سمجھتا ہوں الہام نہیں سمجھتا فن اور زندگی دونوں میں جان تجربہ ہی سے آتی ہے۔ جو تجربہ سے بھاگے یا تجربہ میں مقید ہو گئے ان کا مستقبل کوئی نہیں مستقبل کا بذات خود میں کچھ زیادہ شیدائی نہیں ہوں میں تو ماضی کے مستقبل اور مستقبل کے ماضی کا قائل ہوں۔ میں حال کو ماضی اور مستقبل دونوں سے زیادہ اہم سمجھتا ہوں۔ ماضی کا اسیر اور مستقبل کا منتظر میں نے ایسوں ہی کو پایا جن کا ماضی اور مستقبل دونوں مشکوک ہوتا ہے۔

شاعری نہ کبھی اصناف سخن میں مقید ہوئی نہ ہوگی۔ زندگی کے بدل جانے سے شاعری کی ہیئت موضوع اور انداز کا بدل جانا بھی کوئی قیامت نہیں۔ موضوع اور ہیئت شاعری نہیں۔ شاعری کو ہیئت میں محدود کر دینا رسم ہے اور موضوع میں مقید کرنا پروپیگنڈا۔ مجھے دونوں میں سے کسی ایک پر فخر نہیں!

شاعر کے دل کی واردات خواہ نتیجہ ہوں داخلی محرکات کا خواہ خارجی کا وہ بالآخر ڈھلیں گی انہی شکلوں میں جن کو فنون لطیفہ کہتے ہیں۔ سہولت کے اعتبار سے فنون لطیفہ کو مختلف خانوں میں بانٹ دیا گیا ہے لیکن ایک حد تک یہ سب گھلے ملے ہوتے ہیں۔ اگر ان کی تعبیر ایک دوسرے کی رو سے کرنا چاہیں تو کر سکتے ہیں۔

اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہیئت کا تمام تر مدار آرٹسٹ کے موڈ پر ہے۔ رہا یہ کہ آرٹسٹ اس موڈ کو کس ہیئت کا مرکب دے گا۔ اس کا انحصار اس پر ہے کہ خود آرٹسٹ کس پایہ کا ہے! اردو شاعری کی ہیئت میں کوئی بڑی تبدیلی کیوں نہ ہوئی یا ہوئی تو اس کو مکمل کیوں نہ نصیب ہوئی اس کا سبب میری سمجھ میں یہ آتا ہے کہ ہیئت کا تجزیہ کرنے والے بڑے شاعر نہ تھے یا ہماری شاعری میں ہیئت کی تبدیلی کا تقاضا اتنا قوی نہ تھا جتنا کہ ہونا چاہئے تھا۔ ہمارے ہاں ہیئت کی تبدیلی کے واقعات تو ملتے ہیں لیکن اس تبدیلی کے پیچھے کوئی بڑا شاعر یا بڑی شاعری نہیں ملتی جس کے بغیر نہ ہیئت کو استحکام نصیب ہوتا ہے نہ خود شاعری کو!

اردو میں بڑے شاعر پیدا ہوتے رہے لیکن ان میں کوئی اردو شاعری کی ہیئت بدلنے کے لئے درپے نہ ہوا۔ اس کا ایک سبب یہ ہو سکتا ہے کہ ہمارے بڑے بڑے شاعروں میں فنون لطیفہ بالخصوص موسیقی کا (سوا شبلی اور غالباً اقبال کے) ماہر کوئی نہ تھا۔ یا یہ کہ ہمارے شاعر اپنی شاعری کو موسیقی کا پابند نہیں رکھنا چاہتے تھے یا شاعری کے لئے موسیقی کو اتنا

ضروری نہیں سمجھتے تھے ۔ یہ میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ ہمارے معتبر شاعروں نے شاعری کو گانے سے زیادہ تر الگ ہی رکھا ہے ۔ خسرو اپنے عہد سے لے کر آج تک موسیقی اور شاعری دونوں کے سب سے بڑے امام مانے جاتے ہیں ۔ ان کے ہاں بھی شاعری اور راگنی علیٰحدہ علیٰحدہ ہیں ۔ فنی اعتبار سے انھوں نے دونوں کو یکجا کرنے کی کوشش نہیں کی ۔ حالانکہ ان کو ہر طرح سے اس کا حق پہنچتا تھا !

اُردو شاعری ہندوستانی گیتوں سے بے تعلق رہی ۔ البتہ ہمارے گانے والوں کا کمال یہ رہا ہے کہ وہ غزل کو ہندوستان کی راگ راگنیوں میں بڑی خوبی سے ڈھال لیتے تھے ۔ عام طور پر اب بھی گانے میں غزلیں اکثر کام میں لائی جاتی ہیں ۔ ممکن ہے اس کا سبب یہ ہو کہ ہمارے شاعر موسیقی کا احترام تو کرتے ہوں لیکن موسیقی کا پابند نہیں ہونا چاہتے ہیں ۔ شاعری اور موسیقی بجائے خود ایک دوسرے کی دست نگر بھی نہیں ہیں ۔ موسیقی اور شاعری کا باہم گر رشتہ کچھ ہی ہو دونوں کی ذمہ داریاں علیٰحدہ علیٰحدہ ہیں ۔

فلم کے تقاضوں کی بنا پر اُردو میں گانے کی نئی دُھنیں وجود میں آتی رہیں اور آتی رہیں گی ۔ اسی طرح مختلف استعداد کے شعرا کبھی معذوری اور کبھی ضرورت کی بنا پر ہماری شاعری کی ہیئت بدلتے رہیں گے جیسا کہ اب تک ہوتا چلا آیا ہے اس میں کوئی ہرج نہیں ۔ بے قافیہ نظمیں ہوں یا نظم معرا ۔ یہ ہماری شاعری میں دخیل ہو چکی ہیں اور دخیل ہوتی رہیں گی ۔ ان میں اچھی بُری سبھی طرح کی ہیں لیکن مجھے شبہ ہے کہ اب تک ان میں کوئی ایسی نظم بھی لکھی گئی جو اردو کی مشہور نظموں کی ہم پایہ ہو !

موسیقی بڑا مشکل اور ریاض کا فن ہے ۔ قدیم زمانہ میں اس کو دیوتاؤں کا فن اور فریضہ قرار دیا گیا اس لئے کہ وہی ان آوازوں کو صحیح مخارج سے نکال سکتے تھے جو موسیقی میں درکار ہوتے ہیں ۔ عورتوں اور عوام کے بارے میں خیال کیا جاتا تھا کہ طبعی ساخت یا ذہن اور اخلاقی ساخت پر داخت کے اعتبار سے وہ ایسے نہ تھے کہ ان راگوں کا حق ادا کر سکتے ۔ لیکن رفتار زمانہ سے جب یہ دیکھا گیا کہ یہ پابندی زیادہ دنوں قائم نہ رہ سکے گی تو کچھ آسان دُھنیں یا راگنیاں ایجاد کر دی گئیں تاکہ ان کی خواہش بھی پوری ہو سکے ۔ ہندوؤں میں ذات پات کے نظام کے بارے میں اب جو چاہے کہہ لیا جائے لیکن آج سے ہزار ہا سال پہلے کے معاشرہ میں بڑی قدروں کی حفاظت کا اس سے بہتر کوئی اور طریقہ جلد سمجھ میں بھی نہیں آتا کہ یہ کام صرف بہترین قبیلوں کے سپرد کر دیا جائے مذہب برہمنوں کی اور جنگ راجپوتوں کی ذمہ داری تھی ۔ دونوں فرائض سب سے گراں قدر تھے اس لئے سب سے اونچے طبقہ کے سپرد کر دئے گئے ۔ ہیئت کا شاعری میں یہی حال ہوا ۔

سائنس اور نفسیات نے ہمارے ذہن و فکر کو نئی دادیوں اور نئے زاویوں سے روشناس کرایا ہے ۔ نئی حقیقتیں برابر سامنے آرہی ہیں ۔ جنہوں نے جانی پہچانی حقیقتوں کو کہیں زیادہ اُجاگر کر دیا ہے کہیں ان کو پیچھے ڈھکیل دیا ہے اور کہیں کہیں ختم کر دیا ہے ۔ زندگی ، ادب ، شاعری ، مصوری ہر جگہ یہ اثرات نمایاں ہیں ۔ مصوری اور شاعری کا نیا انداز دیکھ کر ہم بدکتے ہیں ، بڑبڑاتے ہیں اس سے کام نہ چلے گا ۔ ہم نے حُسن کو اپنی پسند اور ناپسند کی باندی بنا لیا ہے لیکن نہ حُسن مقید ہے نہ انسان کی پسند یا ناپسند ۔ اس لئے پسند یا ناپسند کے معاملے میں ہم کو احتیاط و انصاف کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیئے ۔ کائنات کا حقیر اور گمنام ترین جزو بھی اتنا ہی عظیم ناقابل فہم اور ناقابل تسخیر ہے جتنا کہ یہ پورا کارخانۂ قدرت ، ہر چیز حُسن بھی ہے اور قانون بھی ، اس حسن و قانون کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے ۔

بڑی شاعری شاعر کا انفرادی لازوال کارنامہ ہوتا ہے برخلاف سائنس کے کارناموں کے جو مشترکہ محنت و تحقیقات کا نتیجہ ہوتے ہیں ۔ ایٹم بم بنانے میں معلوم نہیں کتنے سائنسداں اور سائنس کے کارپرداز برسر کار رہے ہوں گے ۔ لیکن اقبال کی نظم تنہائی ۔ مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ صرف اقبال کے کارنامے ہیں ۔ میرا مقصد یہاں سائنس کی اہمیت و عظمت سے انکار نہیں ہے شاعر

کی انفرادیت اور اس کے منصب کا جتانا ہے۔

مذہب و اخلاق کی پیروی جتنی مشکل ہے۔ اس سے کہیں زیادہ نفع ان کے پیچ کھانے میں ہے۔ کسی قوم یا شعر و ادب کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ قوم یا اس کا شعر و ادب منزلت یا ذلت کے کس درجے پر ہے۔ ہم میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ ادب اور زندگی کی حرمت سے کیا حاصل جب ان دونوں کے پیچ کھانے میں نفع ہے۔ صنعتی تہذیب اور معاشی بحران میں ایسا ہونا تعجب کی بات نہیں۔ تعجب اس کا ہے کہ صنعتی تہذیب اور معاشی بحران کو انسانیت کا تقاضا یا تہذیب کا محور یا منتہا قرار دیا جائے۔

دنیا کتنی ہی تیزی سے آگے کیوں نہ بڑھ رہی ہو انسان کا ذہن ہمیشہ اس سے آگے ہوتا ہے۔ انسانی ذہن اپنے کارنامے پیچھے چھوڑتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ وہ ان کارناموں میں نہ پناہ لیتا ہے۔ نہ ان کو پناہ دینے کی خواہ مخواہ کوشش کرتا ہے۔ اچھے اور بڑے کارنامے اپنی حفاظت خود کرتے ہیں۔

فطرت (نیچر) افراد کا بالکل نہیں لیکن نوع کا احترام ضرور کرتی ہے۔ اس کے برخلاف آرٹ اور ادب نوع (اصناف) کا احترام نہیں کرتے افراد (آرٹسٹ ادیب) کا کرتے ہیں۔ فن ہو یا زندگی منتخب افراد ہی کے ذوق و ذہن کے مرکب پر سوار ہو کر آگے بڑھتی ہے۔ ان کے لئے اب تک کوئی اور مرکب دریافت نہیں ہوا۔ قدیم ہو یا جدید اپنے اظہار و ارتقا کے لئے فرد کا محتاج ہے کسی اور کا نہیں۔ فرد کی اہمیت سے انکار کرنا جہالت بھی ہے ظلم بھی!۔

خارجی حالات و حوادث سے موجودہ غزل گویوں میں جگر سے زیادہ براہ راست متاثر ہونے والا شاید ہی کوئی اور ہو۔ جگر میں یہ بات آج سے نہیں مدتوں سے ہے۔ انھوں نے ہر بڑے حادثے کا اظہار اپنے کلام میں کسی نہ کسی شکل میں اکثر کیا ہے کچھ دنوں سے ان کے کلام میں اثر پذیری کی یہ زیریں لہر ابھر آئی ہے۔ غزل میں یہ چیز شروع تو حسرت سے ہوئی لیکن حسرت کے ہاں اسکی حیثیت خبر کی ہے اور جگر کے ہاں نظر کی!۔

عاشقی میں جگر دوری و مہجوری کی عظمت کے قائل ہیں۔ کم سواد شاعروں کے خلاف وہ ہر قیمت پر وصل کے خریدار نہیں ہوتے جگر متاع اور بہا کے نازک اور گراں بہا رشتے کو خوب سمجھتے اور نباہتے ہیں جگر میں بے پایاں سرشاری اور سرفروشی کے ساتھ جو حکیمانہ بصیرت ملتی ہے وہ ان کی شخصیت کو دلآویز اور محترم بنا دیتی ہے۔ غالب نے سب سے پہلے نہایت واضح طور پر عاشقی کی سطح کو اونچا کیا۔ تہذیب رسم عاشقی حسرت کے یہاں غالب سے آئی جسے جگر نے تادیب رسم عاشقی تک پہنچا دیا۔ لیکن غالب کے بارے میں یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ ان کی شاعری میں کوئی محبوب ہے بھی یا نہیں۔ غالب اور اقبال ان شعراء میں ہیں جن کا گوشت پوست کا کوئی محبوب نہیں۔ اصغر اور فانی کے ہاں بھی محبوب کا خانہ خالی ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ بڑے شعراء خود اپنے جسم و جان کی حدود سے نکل کر حسن و حقیقت کی تلاش میں سرگرم سفر ہو جاتے ہیں۔

اب تک یہ روایت چلی آتی تھی کہ شعرا عاشق کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرنے پر پورا زور صرف کر دیا کرتے تھے۔ جگر کے ہاں محبوب کے جذبات و احساسات کی بھی ترجمانی ملتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ جگر عشق کے غلبہ میں محبوب کی عفت کو کبھی فراموش نہیں کرتے۔ ہمارے عام شعراء کے محبوب جس انداز کے ہوتے ہیں ان کو اپنانے کی خواہش ہم میں آپ میں مشکل سے پیدا ہوگی ہر شاعر اپنے محبوب سے بہچانا جاتا ہے۔ اُردو غزل کو یہ زاویہ جگر نے دیا۔

اس خیال کو ذہن میں رکھ کر آپ جگر کا داغ سے موازنہ کریں تو معلوم ہوگا کہ داغ اور جگر کی عاشقی کی سطح کیا ہے۔ دونوں

اپنے اپنے محبوب سے پہچانے جاسکتے ہیں !

جگر کو اصغر سے بڑی عقیدت ہے لیکن شاعری میں وہ اصغر سے بالکل علیحدہ ہیں۔ اصغر سے ان کا شغف شخصی ہے شاعرانہ نہیں ۔ جیسا حالی کا غالب سے تھا۔ اصغر کے ہاں تخئیل زیادہ جذبہ کم ہے جگر کے ہاں جذبے کی شدت ہے اس لئے تخئیل کی کمی۔ اصغر کے ہاں اصطلاحی نہیں شاعرانہ تصوف ہے وہ تصوف کے زد پہ یا تصوف کے لئے شاعری نہیں کرتے بلکہ شاعری کی آرائش جمال کے لئے جابجا تصوف کی مشاطگی قبول کر لیتے ہیں۔ اونچے درجے کے حسن و محبت کی شاعری یوں بھی تصوف معلوم ہونے لگتی ہے ۔

اصغر نے اپنی حسن کاری شاعری یا شاعرانہ حسن کاری میں تصوف سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن صرف اس حد تک جس حد تک ان کا تصوف ان کے شاعرانہ مقصد کے لئے کار آمد ہو سکتا تھا اردو شاعری میں تصوف کو اصطلاح و اعتقاد کے دائرہ سے نکال کر حسن آفریں اصغر نے بنایا۔ اصغر طبعاً صوفی نہیں شاعر ہیں۔ اصغر کے کلام میں ان کے عہد کی سرگرمیوں کے بڑے حسین اشارے ملتے ہیں۔ اصغر کے تخئیل میں شائستہ رنگینی اور رنگین شائستگی ملتی ہے جس نے ان کے تاثرات کو دل آویز بنا دیا ہے۔ حسرت نے اپنے رعنائی خیال کی طرف اشارہ کیا ہے اور حسرت کے ہاں جذبات کی رنگینی ! جدید غزل تصوف سے تقریباً خالی ہو چکی ہے۔ روایتی تصوف پر اقبال نے بڑی کاری ضرب لگائی۔ اور میں کچھ ایسا محسوس کرتا ہوں کہ آئندہ شاعری میں تصوف کی کارفرمائی نہ رہے گی ! یوں بھی بیداری اور برہمی کے عہد میں تصوف کا بازار مندا رہتا ہے !

فانی کے غم والم کی مختلف تعبیریں کی گئی ہیں۔ جوش نے فانی کی شاعری اور خود فانی کے بارے میں بڑی نا ملائم باتیں ی ہیں۔ فراق نے فانی کے غم میں عظمت، عالم گیری، اور پائندگی دیکھی ہے۔ جگر نے ان میں میر کا سوز و گداز، غالب کی رفعت کرونظر اور مومن کے انداز کا بانکپن پایا ہے... میں سمجھتا ہوں کہ میر کے یہاں عاشق کا سوز و گداز یا حرماں نصیبی ملتی ہے۔ فانی کے ہاں الام حیات کی تفسیر ہے۔ فانی زندگی کو ایک مسلسل اور منظم الم قرار دیتے ہیں۔ وہ الم جس نے بدھ کو نجات کا متلاشی نایا اور جس کی نشان دہی مسیح کی صلیب کرتی ہے !

مسرت والم کا مسئلہ ابدی ہے۔ دنیا کے بہترین ذہن و دماغ اس مسئلہ کی تعبیر پر مرکوز رہے اور رہیں گے۔ لیکن اس ئلے پر یہاں غور کرنے کی اتنی ضرورت نہیں ہے کہ غم کیا ہے کیوں ہے بعد اس سے نجات کی صورت کیا ہے۔ ہم کو تو دیکھنا ہے کہ ہماری شاعری میں اس کا مقام کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا بڑا مقام ہے۔ اس لئے کہ دنیا میں غم والم سے مسلسل سابقہ رہتا ہے اور اکثر و بیشتر اسی کو فتح نصیب ہوتی ہے۔ اتنی بڑی بات شاعری میں کیوں نہ جگہ پائے گی۔

فانی کا شاعری میں تنہا غم کو موضوع سخن بنا لینا کوئی بری بات نہیں ہے۔ لیکن اس غم کو اس درجہ یکسو و یکساں بنا لے لھنا قابل توجہ ضرور ہے۔ فانی کا غم متحرک نہیں جھول ہے۔ فانی کو موت کا عرفان دوسرے راستوں سے نہ ہوا غم کے ستہ سے ہوا اس میں کوئی مضائقہ نہیں لیکن غم یہ ہے کہ انھوں نے موت کو اس درجہ بے جان کیوں قرار دے دیا۔ غم اور موت اعری کے بہت بڑے موضوعات ہیں لیکن فانی کو شاعری میں یہ اتنے بڑے نظر نہیں آتے !

فانی کی زندگی کا کافی حصہ خوشی اور خوش حالی میں گزرا ہے۔ ماحول و معاشرت کی زبونی کا کوئی عمل دخل ایسا نہیں ملتا بس نے ان کے ذہن یا زندگی کو متاثر کیا ہو سوا زندگی کے آخری زمانے کے جو حیدر آباد میں گزرا۔ لیکن ان کی شاعری اس سے بہت پہلے

شروع ہو چکی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی غم ناکی اور الم اندوزی پر خارجی حالات و حوادث کا زیادہ اثر نہیں ہے۔ ان کی زندگی کی ابتدا ہی غم تھی۔ فانی غم کی دنیا میں نہ تھے غم کی دنیا سے تھے۔

فانی کے غم سے چونکنے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہماری شاعری میں غم کا ذکر اکثر روایتی یا شاعرانہ رہا ہے۔ سوا اس غم کے جو ہم کو میر کے ہاں ملتا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں۔ میر کا غم عاشقی کا غم ہے۔ محبت میں ناکامی کا غم ہے۔ یہی غم جیسا کہ غم کا دستور ہے کہیں کہیں زندگی کا غم بن گیا ہے۔

غالب کے کلام میں بھی غم کا عنصر ملتا ہے۔ لیکن ان کی شاعری غم کی شاعری نہیں ہے۔ ان کی شاعری میں عشق و محبت کی بھی وہ نوعیت نہیں ملتی جو دوسرے غزل گویوں کے یہاں بالعموم ملتی ہے۔ غالب الم سرشت نہ تھے۔ لیکن جیسا کہ بڑے ذہنوں کا خاصہ ہے کہ وہ زندگی کے ہر بڑے مسئلے کا احاطہ کرتے ہیں غالب کا ذہن آلام حیات پر بھی مرکوز ہوا ہے۔ غالب کے سامنے الم سے کہیں بڑے مسائل تھے۔ قید حیات و بند غم کی نوعیت غالب اور فانی کے یہاں جدا جدا ہے۔ غالب کے یہاں اکی نوعیت مسئلہ کی ہے۔ فانی کے یہاں مقدر کی۔ جہاں غالب سفینہ کے کنارے پر آلگنے اور ستم و جور ناخدا کا ذکر کرتے ہیں وہاں وہ زندگی کی نامرادی پر اتنا زور نہیں دیتے جتنا ناخدا کی بے مہری اور فرض شناسی پر!

غالب کے اس مصرعہ پر لوگوں نے کم توجہ کی ہے۔

بہت سہی، غم گیتی شراب کم کیا ہے!

زندگی کے آلام کو غالب زندگی کے انعام سے کم اور کمتر قرار دیتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ جو لوگ اردو شاعری میں داغ اور میر کا رنگ دیکھ چکے تھے وہ فانی کے غم کی تاب کیسے لا سکتے تھے۔ جیسے غالب کی شاعری سے غالب کے زمانے میں، اقبال کی شاعری سے اقبال کے زمانے میں اور کسی حد تک فراق کی شاعری سے آج کل لوگ چونکتے، چراغ پا ہوتے ہیں۔

شاعری میں غم کے عنصر کو میں بڑی اہمیت دیتا ہوں، غم ہماری زندگی میں پیوست ہے، غم اور غمگینی، شاعری اور موسیقی کو تاثیر بخشتی ہے۔ لیکن بذات خود میں غم کا زیادہ قائل نہیں ہوں۔ زندگی، ادب، آرٹ غرض ہر عظیم انسانی سرگرمی کو روشنی، بہتری اور رفعت امید سے ملتی ہے، الم سے نہیں۔ غم انسانی چیز ہے لیکن انسان غم سے بڑا ہے۔ میں غم کی عظمت و ابدیت سے زیادہ انسان کی عظمت و ابدیت پر ایمان رکھتا ہوں۔ خدا اور انسان دونوں ابدی ہیں اور خدا یقیناً غم نہیں ہے

زندگی کو مرض اور مایوسی سے تعبیر کرنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ میں خود زندگی کو یکسر عیش و فراغت نہیں قرار دیتا لیکن زندگی فی نفسہٖ مرض اور مایوسی کی نفی کرتی ہے اور یہی سبب ہے کہ ابتدائے تہذیب سے آج تک طرح طرح کی مزاحمتوں کے باوجود اچھے اور اولوالعزم انسان زندگی کو بامعنی و بابرکت بنانے اور رکھنے میں کوشاں اور کامیاب رہے ہیں اور یہ انھیں کا فیضان ہے کہ زندگی اور زمانہ انسان کی تعمیری و تخلیقی سرگرمیوں سے مالامال رہا ہے۔

میں زندگی اور فن دونوں کا جواز امید میں پاتا ہوں، الم میں نہیں! فانی کی شاعری موت و الم کی شاعری ہے لیکن موضوع سے قطع نظر ان کی غزلیں بجائے خود بڑی پاکیزہ اور نوک پلک سے آراستہ ہوتی ہیں۔ فانی کے ہاں فن اور زبان کا بڑا احترام ملتا ہے۔ ان کے لہجے میں بڑی استواری اور ہمواری ہے۔ کبھی کبھی ان کی حزیں شرافت ان کی حزیں شاعری سے بڑی معلوم ہونے لگتی ہے۔

فراق کے بارے میں کچھ غلط فہمیاں ہیں جن کا دور کرنا ضروری ہے۔ فراق کو میں اس صدی کے وجود و پچاس سال کے منفرد اور ممتاز غزل گویوں کی صف میں جگہ دیتا ہوں۔ غزل کا آئندہ جو رنگ و آہنگ ہوگا اس کی ساخت پر داخت میں فراق کا بڑا اہم حصہ ہوگا!

فراق کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ زبان اور فن کے ساتھ بے محل بے تکلفی برتتے ہیں اور مذاقِ سلیم کا پاس نہیں کرتے ان کے ہاں فحاشی برہنگی ملتی ہے۔ وہ اشعار میں صوتی ہم آہنگی کی اہمیت نہیں پہچانتے وغیرہ۔ ایسا کیوں ہے؟

ان اعتراضات کو سمجھنے کے لئے فراق کے ذہن و ذوق کو سمجھنا پڑے گا۔ اول یہ کہ فراق سے زیادہ کھڑی بولی، برج بھاشا اور اودھی کا بھید بھاؤ اور بناؤ سنگار سمجھنے والے بہت کم اردو شعراء ہمارے ہاں ملتے ہیں۔ دوسری طرف فراق فارسی، عربی کے بھید بھاؤ سے اور بناؤ سنگار سے اتنے واقف نہیں جتنے ہمارے دوسرے شعراء ہیں۔ اس لئے فراق کا لہجہ جانا پہچانا ہونے کے باوجود ہم کو اکھڑا اکھڑا سا معلوم ہوتا ہے۔

دوسرے یہ کہ فراق ہندو دیومالا کے صورت و معنی کے رمز آشنا ہیں، ہندو فلسفہ، مذہب اور روایت پر بھی عبور رکھتے ہیں اور ہندوستان کے رقص اور موسیقی کے بھی رسیا ہیں ایسے رسیا کہ ان کی علمی و ادبی تنقیدوں میں بھی یہ رنگ واضح طور پر جھلکتا ہے۔

تیسرے یہ کہ ہندو مذہب و اخلاق میں مرد اور عورت کے جنسی روابط کی طرح طرح سے تقدیس کی گئی ہے۔ مرد اور عورت کے جنسی اتصال کا تصور ہندو مذہب و اخلاق میں عریانی یا عیاشی کا نہیں جتنا عبادت اور عقیدت کا ہے جس کے مظاہر بعض مندروں کی نقاشی یا بتوں میں ملتے ہیں۔ ہندوستان میں عبادت کی زبان موسیقی رہی ہے۔ یہاں تک کہ بعضوں کے نزدیک خود موسیقی کو عبادت کا درجہ دے دیا گیا ہے۔

چوتھے یہ کہ انگریزی شعر و ادب، تاریخ و تنقید فراق کا اوڑھنا بچھونا رہا ہے۔ وہ ان کے رگ رگ سے آشنا ہیں، انگریزی شعراء اور ارباب فکر کا مطالعہ ان کے کلام میں نمایاں ہے۔ فراق کے کلام میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ان تمام عوامل کی کارفرمائی ملتی ہے۔ کہیں کسرِ و انکسار کے بعد کبھی کھینچ تان کے ساتھ!

جن الفاظ پر ہم چونکتے ہیں وہ کھڑی بولی، برج بھاشا اور اودھی کے تقاضے ہیں، "ٹھیٹ ہندی الفاظ روزمرہ ٹکسالی بولی اور محاورے" کو فراق نے جیسا کہ وہ بتلاتے ہیں کثرت سے اردو میں داخل کیا ہے، اردو شعر و ادب کے حق میں یہ فالِ نیک ہے متقدمین میں شعرائے اردو کے سامنے بھی یہ منزل آئی تھی لیکن اس زمانے میں اردو شاعری کے فقہا زیادہ تھے مجتہد کوئی نہ تھا۔ اس لئے اس کا جو کچھ انجام ہوا وہ ہم کو معلوم ہے۔ اب جو منزل فراق کے سامنے ہے وہ جانی پہچانی ہونے کے باوجود دشوار تر اور نازک تر ہے۔ امید کی جاتی ہے کہ فراق کے سامنے زبان ہی کا مسئلہ نہ ہوگا، غزل کے آداب محفل کا بھی ہوگا۔ غزل میں حشرِ اجساد (قیامت) کا جب ذکر چھڑے گا بات اردو کی جوانی (غزل) تک ضرور پہنچے گی[1]۔ شاعری بالخصوص غزل میں الفاظ محاورہ اور بولیوں کی آبادکاری اس طرح تو نہ ہوگی جس طرح ہندوستان اور پاکستان میں مہاجرین کی ملکیت تقسیم ہوئی ہے یا غزل کی قامت پر چست کرنے کے لئے جو پیرہن فراق تیار کریں گے، اس میں دامن کے چاک و گریباں کے چاک میں کوئی فاصلہ نہ رکھیں۔ یہ سب میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ فراق غزل کے "فنون لطیفہ" سے واقف ہیں

---

[1] ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

ان سے انحراف کیسے کریں گے۔

زبان کے معاملے میں فراق کچھ دنوں سے مجذوب ہو چلے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ وہ شریعت کے اس قانون سے بھی واقف
ہوں گے کہ مجذوب ہوش میں نہ آئے تو اسے قتل کر دیا جائے! میرا خیال ہے کہ وہ مصلح کو مجذوب پر ترجیح دیں گے۔

فراق کی غزلیں طویل ہوتی ہیں۔ یہ رنگ انھوں نے لکھنؤ کے غزل گویوں سے لیا ہے۔ ان کی اکثر غزلیں زور از کار قوافی سے
بوجھل ہوگئی ہیں۔ فراق جیسے انگریزی شعر و ادب اور اردو غزل کے رمز آشنا کے بارے میں یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ وہ مشکل اور مہمل
قوافی "باندھنے" کا کرتب دکھاتے ہیں۔ لیکن یہ بات دل میں ضرور آتی ہے کہ ان پر لسیار گوئی غلبہ پانے لگی ہے۔ وہ غزل میں
Pre-pressorised Process[1] کے نکتہ کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس سے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے۔ جیسے فراق
غزل سے تو شروع کرتے ہیں لیکن بہکنے لگتے ہیں کہیں اور!

فراق کے یہاں ہم جس چیز کو برہنگی اور فحاشی قرار دیتے ہیں، وہ دراصل ان کے تحت الشعور میں مذہبی تقدس کا رنگ
رکھتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ کہیں کہیں اس راستے سے بھٹک گئے ہیں۔ جہاں عورت کا بیج ہو وہاں بھٹکنا تعجب کی بات نہیں ہے
ہندو مذہب اور شعر و ادب میں عورت کا تصور جنسی آسودگی، عیاشی یا اوباشی کا نہیں ہے۔ ہندی شاعری میں محبت
کا اظہار عورت (بیوی) کی طرف سے ہوتا ہے اور یہ اظہار ہمیشہ درد مہجوری کا ہوتا ہے۔ طلب وصال کا نہیں۔ مرد کی طرف
سے اظہار محبت ہونے میں محبت کے آداب میں خلل پڑنے کا امکان رہتا ہے۔ جبکی مثالیں ہماری شاعری اور افسانوں میں کثرت
سے ملتی ہیں۔ محبت کے عواقب مرد سے کہیں زیادہ عورت کو بھگتنے پڑتے ہیں اس لئے عورت فطرتاً محبت کے کاروبار میں
زیادہ احترام اور اعتدال سے کام لیتی ہے۔

فراق اکثر اس امر کا اعلان کرتے رہتے ہیں کہ وہ اپنی شاعری میں قدیم اور عظیم آریائی تہذیب و تمدن کی جمال آرائی کرتے
ہیں۔ اردو شاعری کے لئے میں اسے بہت بڑی بشارت سمجھتا ہوں۔ اردو اس کی مستحق اور منتظر بھی ہے۔ لیکن یہ اتنی بڑی بشارت
ہے کہ اس کے پوری ہونے کی طرف سے میں اکثر مشتبہ رہتا ہوں۔

تہذیب کو شاعری یا شاعری کو تہذیب میں ڈھالنے کے لئے بہت سی منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں۔ اور یقیناً "اس میں دو چار
بڑے سخت مقام آتے ہیں" فراق کی شاعری میں عورت کا ضرورت سے زیادہ عمل دخل ہے۔ جیسے یہ طلب کبھی آسودہ
نہ ہوئی ہو۔ عاشقی اور شاعری کے بہت سے پہلو ہیں۔ اس میں مقبول عام وہ ہے جہاں عاشقی اور شاعری کا محور عورت کا جسم و
جمال ہو — اس طرح کی شاعری کا بھی ایک مقام ہے۔

لیکن یہ وہ مقام بلند نہیں ہے، جہاں سے کسی تہذیب یا تاریخ کا پورا سواد اعظم بڑے شاعر اور اس کے مخاطب کی
آنکھوں کے سامنے آسکے۔ یہ سواد اعظم بڑے شاعر کے بطون میں تہلکہ بن کر اترتا ہے اور طوفان بن کر برآمد ہوتا ہے۔ یہ
طوفان جذب و جنون کا ہوتا ہے۔ عورت کے جسم و جان کا نہیں۔

شاعر کس طرح تہذیب کو شاعری اور شاعری کو تہذیب میں تحویل کرتا ہے۔ اس پر منحصر ہے کہ شاعر خود ایمان و عمل کی
کس منزل میں ہے۔ زندگی اور فن کی اعلیٰ قدروں کا کہاں تک حامل ہے زبان پر کیسی قدرت رکھتا ہے نیز تہذیب اور شاعری

---

[1] Pre-Pressurised کا چلتا ہوا ترجمہ میں فشار یافتہ یا فشار آزمودہ کروں گا۔

کا اس کا تصور مولویانہ ہے یا مجتہدانہ! پھر اس اصول کا لحاظ رکھنا پڑے گا کہ تہذیب ہو یا تاریخ شاعری اور زندگی تفصیل میں نہیں ڈھلتی، اجمال میں ڈھلتی ہے " دو چار بڑے سخت مقام " میں ایک مقام یہ بھی ہے!

فراقؔ بڑے شاعر اور بڑی شاعری دونوں کی پہچان رکھتے ہیں۔ اور اچھے اچھوں سے زیادہ پہچان رکھتے ہیں۔ البتہ یہ نہیں معلوم کہ وہ رمز سے کبھی آشنا ہیں یا نہیں کہ بڑے کو جاننا اور چھوٹے پر اکتفا کر لینا گناہ ہے!

اقبالؔ کی ابتدائی غزلیں زیادہ قابلِ اعتنا نہیں ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب داغؔ کی زبان اور داغؔ کے کلام کی بڑی دھوم تھی۔ یہ دونوں باتیں اقبالؔ کے لئے بڑی کشش رکھتی تھیں۔ اس لئے نہیں کہ اقبالؔ آیندہ چل کر بڑے شاعر بننے والے تھے۔ بلکہ اقبال نوجوان تھے، طبیعت شاعرانہ پائی تھی اور ان کا دیار اُردو کی سحرکاریوں کی گرفت میں آچکا تھا۔ لیکن اقبالؔ کسی طرح داغؔ کی منزل پر دیر تک نہیں ٹھہر سکتے تھے وہ بہت جلد آگے بڑھ گئے اور اس تیزی سے آگے بڑھے کہ پھر انھوں نے تمام عمر داغؔ کی طرف مڑ کر نہیں دیکھا۔ داغؔ کی منزل پر ٹھہر جانا کسی شاعر کے لئے کوئی بڑا کارنامہ نہیں۔

اقبالؔ نے دراصل داغؔ سے زبان نہیں سیکھی بلکہ شاعری میں زبان کی اہمیت پہچانی۔ شاعری کے لئے اُردو زبان اب اتنی پختہ اور " آزمودہ " ہو چکی ہے کہ کسی شاعر کا چاہے وہ کتنا ہی ہونہار کیوں نہ ہو زبان سے بے تکلفی برتنا یا اس کے تقاضوں کو خاطر میں نہ لانا خود شاعر کے حق میں مفید نہ ہوگا۔ اقبالؔ کی غزل کی زبان اُردو کے دوسرے غزل گویوں کی زبان سے مختلف بھی ہے اور مشکل بھی۔ اقبال کو غزل کے لئے نئے انداز کی ایک زبان وضع کرنی پڑی۔ ایسی زبان اور ایسا لہجہ جس سے غزل ناآشنا تھی۔ اس زبان کو غزل سے منوا لینا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ گو یہاں اس امر کا بھی اعتراف کرنا پڑے گا کہ غالبؔ کے ہمراہ اس راستے کے بہت سے کانٹے نکل چکے تھے۔

اب ہمارے عام غزل گو شعراء خواہ وہ کسی ملک یا مرتبہ کے ہوں کچھ اور نہیں تو وہ ایک آدھ شعر اقبالؔ کے رنگ میں کہہ دینا ضروری سمجھنے لگے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ جب تک کوئی بات اقبال کے رنگ میں پیش نہ کی جائے گی ان کا کلام یا وہ خود قبول عام کی سند نہ پا سکیں گے۔ غزل میں اقبالؔ کا رنگ نباہنا اقبال کے علاوہ کسی اور کے بس کی بات نہیں!

اقبالؔ نے اپنی غزلوں میں ہم کو یہ محسوس کرایا کہ عشق و محبت دل ہی کا ماجرا نہیں بلکہ ذہن کا بھی ہے۔ نئی غزل گوئی کا یہی سنگ بنیاد ہے۔ غالبؔ کے ہاں بھی دل و ذہن کا یہ ماجرا ملتا ہے۔ لیکن غالبؔ کو یہ سہولت حاصل تھی کہ انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص مقصد یا نقطۂ نظر کا پابند نہیں رکھا تھا۔ وہ جو چاہتے تھے کہہ سکتے تھے۔ اقبالؔ اپنے سامنے ایک مقدّر رکھتے تھے جس سے وہ ہم کو آشنا کرانا چاہتے تھے۔ یہ مقدّر تھا اسلامی عقائد کی برتری اور اسلامی اعمال کی برگزیدگی کا۔ اپنی شاعری میں اقبالؔ نے انھیں دو پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔

اقبالؔ کی غزلوں میں ان تمام شکوک کی توجیہہ مل جاتی ہے جو اُن کے نظریوں کا نتیجہ بتائے جاتے ہیں۔ اقبالؔ کے ہاں کوئی چیز مجرد نہیں ہے۔ حسن ہو، عقل ہو، عشق ہو، مذہب ہو، زندگی ہو، فن ہو، ادب ہو وہ سب کو باہم دگر مربوط و مستحکم دیکھتے ہیں جزو میں یہ علیحدہ علیحدہ رکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن کل میں یہ سب ایک دوسرے کے حلیف ہیں حریف نہیں۔

بڑی شاعری میں منجملہ اور باتوں کے دو نہایت ضروری ہیں۔ ایک تو اس کا رشتہ کسی اعلیٰ اور عظیم حقیقت سے دوسرے اس کا ربط کسی اعلیٰ اور عظیم شخص اور شخصیت سے۔ علم تلاش حقیقت ہے۔ شاعری جستجوئے انسانیت۔ بڑی سے بڑی کوئی ایسی حقیقت نہیں ہے جو انسان کے لئے نہ ہو۔ اقبال خدا کو سب سے بڑی حقیقت تصور کرتے ہیں اور رسالت مآب کو

سب سے بڑا شخص اور شخصیت ۔ ذاتی طور پر میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ بڑی شاعری میں بڑے انسان کا ہونا لازمی ہے اور بڑا انسان سب سے بڑے انسان کی نشان دہی کرتا ہے ۔

اقبالؔ کے فلسفے کی بنیاد اسی مقدر پر ہے جس کا ذکر اوپر آیا ہے ۔ انھوں نے اپنے عقیدے کی بنیاد فلسفہ پر نہیں رکھی ہے بلکہ اپنے عقیدے کو فلسفہ کا جامہ پہنایا ہے ۔ اگر یہ جامہ عقیدہ کے جسم پر جہاں تہاں چست نظر نہیں آتا تو اس سے اقبالؔ کے عقیدے پر حرف نہیں آتا ۔ عقیدہ یوں بھی فلسفہ کا دست نگر نہیں ہوتا ۔ عقیدہ یقین ہے فلسفہ نہیں ۔ یقین شخصی فلسفہ ہے ! اقبالؔ عظمت آدم اور عظمت فرد دونوں کے داعی ہیں ۔ ان کے عقیدے کے مطابق ہر شخص ( فرد ) بے پایاں ترقی سے ہمکنار ہو سکتا ہے ۔ اسلامی عقیدہ اور عمل کا محور " کلمہ گیتی نورد " ہے اس لئے اسلام کا تصور قومی وہ نہیں ہے جو آج کل سمجھا جاتا ہے ۔

مختلف ٹولیوں میں رہنے بسنے کی انسانوں میں جو خواہش ہے وہ دراصل سلامتی جان و مال کی بنا پر ہے ۔ تمدن کے ابتدائی دور میں یہ خواہش مفید تھی لیکن ترقی یافتہ زمانے میں اس کے خطرات مسلم ہیں جس کے نتائج آج ہر طرف ظاہر ہو رہے ہیں اقبالؔ کو کمیونلسٹ ( فرقہ پرست ) بتایا جاتا ہے ۔ جس دیار میں فرقہ پرستی کی وبا پھیلی ہو وہاں بڑی شاعری اور بڑے شاعر کا تصور ذہنوں میں نہیں آسکتا ۔ اقبال پر ایک سرسری تنقید یہ کی جاتی ہے کہ وہ پہلے " سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا " کے مبلغ تھے بعد میں " مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا " کے داعی بن گئے اس طرح پہلے وہ قوم پرست تھے بعد میں فرقہ پرست ہو گئے ۔ لیکن یہ تنقید نگار یہ نہیں دیکھتے کہ اقبالؔ کی منزل مقصود کیا تھی اور اس منزل کے طے کرنے میں وہ کہاں سے کہاں تک پہنچے ہیں ۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد　　مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد
درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی　　گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند
تو ابھی رہگذر میں ہے قید مقام سے گزر　　مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر
نہ چینی و عربی نہ رومی و شامی　　سما سکا نہ دو عالم مرد آفاقی
فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا　　یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک
کہیں اس عالم بے رنگ و بو میں بھی طلب میری　　وہی افسانۂ دنبالۂ محمل نہ بن جائے

اقبالؔ پر کمیونلزم کا اتہام رکھنے والوں سے درخواست کروں گا کہ وہ ان اشعار میں اقبال کی فکر و نظر کا مطالعہ کریں ، اقبال بڑے شاعر تھے اور بڑا شاعر کمیونلسٹ نہیں ہو سکتا ۔ ہمارے نقاد اس نکتہ سے یقیناً باخبر ہوں گے کہ بڑی شاعری کی سرحدیں کمیونلزم سے نہیں انسانیت سے ملی ہوتی ہیں !

مذہب کا حقیقی تصور حیات و کائنات کا بڑا تصور ہے اور ہر بڑی شاعری کا سوتا کسی نہ کسی عظیم تصور حیات و کائنات سے پھوٹتا ہے ۔ یہ عظیم تصور حیات و کائنات اسلامی بھی ہو سکتا ہے ۔ عیسوی بھی اور ہندو بھی ۔ ان معنوں میں میں اسلامی ادب ہندو ادب اور عیسائی ادب سب کا قائل ہوں ۔ بڑی شاعری کا ماخذ بیشتر مذہبی یا ماورائی رہا ہے !

کسی شاعر یا شاعری میں منطق ، فلسفہ ، ریاضی اور سائنس کا ربط ڈھونڈھنا اور نہ پانا تعجب کی بات نہیں ہے ۔ شاعری علم نہیں ہے بلکہ شاعر کے فکر ، تخیل ، تاثر یا تجربہ کا انفرادی جمالیاتی اظہار ہے جو مختلف حالات میں مختلف ہو سکتا ہے ۔ ان میں منطقی ربط نہ ہونا عیب نہیں ہے ۔ قرین فطرت ہے ۔ شاعر انسان زیادہ رہتا ہے منطقی کم ! اقبالؔ کے مرد مومن کا مولانا ہونا اور

مولا صفت بنا اقبال کے نظریۂ خودی کے عین مطابق ہے!

اقبال کو سمجھنے کے لئے یہ بات ذہن میں رکھنی پڑے گی کہ انھوں نے زمانہ ایسا پایا تھا جب سائنس، ادب، فلسفہ، مذہب، قومیت، تجارت، سیاست، سرمایہ داری سب کی سب زندگی کی نئی تقدیر سے دست گریباں تھیں اور کتنے سفینے اور ساحل اس کی زد میں آکر پاش پاش ہو رہے تھے۔ اقبال نے جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا ان سے پہلے کے شعرا نے خواب میں بھی نہ دیکھا تھا۔ پھر اقبال صرف شاعر نہ تھے مفکر بھی تھے، مسلمان بھی مجاہد بھی اور معلم بھی۔ اُن کی شاعری میں ان کی یہ حیثیتیں نمایاں ہیں۔

ظاہر بین نظروں کو اقبال کے یہاں تضاد ملتا ہے لیکن اقبال مسائل حیات کا حل خانوں میں نہیں تلاش کرتے تھے، ایک عالمگیر عقیدۂ رحمت و منزلت میں سوچتے تھے۔

اقبال سے پہلے کوئی ایسا شاعر نہیں گزرا تھا جس نے قوموں کی تقدیر اور انسانیت کے تقاضوں کا اتنا گہرا مطالعہ کیا ہو جتنا کہ اقبال نے وہ ہمارے تمام شعراء سے زیادہ لکھے پڑھے شاعر تھے ان کا مطالعہ بڑا وسیع تھا علوم و فنون ہی کا نہیں یزداں، انسان اور شیطان سبھی کا، ان کی نظر میں وہ تمام تہلکے اور تحریکیں تھیں جن سے زندگی دوچار تھی اور انسانیت معرض خطر میں!! ایسے وقت میں یا تو پیغمبر پیدا ہوتے ہیں یا شاعر۔ ہندوستان میں دونوں پیدا ہوئے مہاتما گاندھی اور اقبال!

اقبال کی شاعری اور ان کے افکار کے سمت و رفتار کے مطالعہ سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اقبال نے فن کے رموز، زبان کی اہمیت اور شاعری میں فکر، جذبہ اور تخیل کے مقامات پہچاننے میں کتنا ریاض کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے شاعری نے اقبال کو اقبال بنانے میں اپنی ساری آزمائشیں ختم کر دی ہوں اور اس کے بعد ان پر اپنی ساری نعمتیں بھی تمام کر دی ہوں جیسے اردو شاعری کا دین اقبال پر مکمل ہو گیا ہو!

اقبال کی نظموں میں غزل کی اور غزلوں میں نظم کی خوبی اور خوشش نمائی ملتی ہے ..... نظم کا زور اور غزل کی زیبائی۔ اقبال نے بڑی محنت، تلاش، تجربہ اور تراش خراش کے بعد اپنی غزلوں کے لئے ساز اور سانچے بنائے۔ یہ ساز اور سانچے کسی دوسرے غزل گو کے بس کی نہیں۔ غالب کے بعد اقبال نے اردو شاعری کو فارسی سے ایک نئی محکمی بخشی اور فارسی کی فتوحات میں ایک قابل قدر اضافہ کیا۔

اقبال کی غزلوں میں وہ باتیں نہیں ملتیں جو اردو غزل میں بہت مقبول تھیں مثلاً رشک و رقابت فراق و وصال، جسم و جمال کا ذکر۔ صنائع بدائع اور زبان و بیان کی نمائش جن کے بغیر غزل، غزل نہیں سمجھی جاتی تھی اور جن کو ہمارے بیشتر شعراء اپنا اپنے کلام کا بڑا امتیاز سمجھتے تھے۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں عام غزل گو شعراء کی طرح نہ زبان رکھی نہ موضوع، نہ لہجہ، بلکہ ایسی زبان، موضوع اور لہجہ اختیار کیا جن کا غزل سے ایسا کوئی رشتہ نہ تھا۔ اس کے باوجود ان کی غزلوں میں تنوع و تاثیر، شیرینی و شائستگی، نزاکت و نغمگی کے علاوہ وہ جو اچھی غزل کے لوازم ہیں وہ فرد فرزانگی اور قاہری اور دلبری ملتی ہے۔ جو بعض مناظر فطرت اور صحف سماوی میں ملتی ہیں! اقبال کی غزلوں کے سامنے ہم بے ادب یا بے تکلف ہونے کی جرأت نہیں کر سکتے۔

اقبال نے غزل کی بزمیہ کو رزمیہ کے درجے پر پہنچا دیا۔ انھوں نے غزل کو محفل سماع اور بزم ماتم سے نکال کر مجاہدوں کی صف اور دانشوروں کے حلقے میں پہنچا دیا۔

اقبال کی نظموں کا شباب اقبال کی شراب میں ڈوبا ہوا ہے ۔ عشق نے جامی سے جب تک " ترکِ نسب " نہیں کرالیا اپنی حریم میں داخل نہیں ہونے دیا ۔ یہی حال غزل کا ہے ۔ جب تک اس نے اقبال سے ترکِ نسب نہیں کرالیا اپنی بارگاہ میں آنے کی اجازت نہیں دی ۔ غزل صرف اپنے نسب کا احترام کرتی ہے ۔ کافر آفاق میں گم ہوتا ہے مومن میں آفاق گم ہوتا ہے اقبال کو غزل میں گم ہونا پڑا ۔

مجھے اکثر یہ محسوس ہوا ہے کہ بیسویں صدی میں شاعری نے مشرق کی پیغمبری اقبال اور ٹیگور کو تفویض کی اور مشرق کا شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے اس کا حق اس خوبی، خلوص اور خوبصورتی سے ادا کیا ہو جتنا کہ ان دونوں نے ! میرا خیال ہے کہ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے کم سے کم اس صدی کے بقیہ نصف میں شاید اقبال سے بڑا شاعر نہ پیدا ہوگا ۔ البتہ اقبال کے تصرف سے ایک سے ایک اچھے شاعر پیدا ہوتے رہیں گے ۔ بڑی شاعری اور بڑے شاعر کی یہ کھلی ہوئی نشانی ہے !

اقبال کے بعد غزل کی زبان آہنگ اور موضوع میں مزید توسیع اور تبدیلی ہوئی جس میں اشتراکی تصورات کا بھی دخل ہے ۔ ان تصورات نے ارضیت ، وطن دوستی اور مادی خوش حالی کے جذبات کو ابھارا ساتھ ہی ساتھ سیاسی اور وقتی حالات و حوادث بھی آئے جن کو شاعری کے نقطۂ نظر سے میں زیادہ قابلِ توجہ نہیں سمجھتا ۔ ان موضوعات نے کوئی بڑا شاعر یا غزل گو نہیں پیدا کیا ۔ ممکن ہے اس کا ایک سبب یہ بھی ہو کہ ہندوستان کی نئی تہذیب کا نقشہ ابھی واضح نہیں ہے ۔ پھر ہمارے ترقی پسند شعراء جتنا کے ہیں جنتا سے نہیں ہیں ۔ اس سے بھی فرق پڑ گیا ہے ۔ گو ذاتی طور پر میں یہ سمجھتا ہوں کہ جنتا کا اچھا اور بڑا شاعر ہونے کے لئے خود شاعر کا جنتا سے ہونا ضروری نہیں ہے ۔

سوسائٹی کی موجودہ طبقاتی تقسیم کے بارے میں چاہے جو کچھ کہا جائے لیکن یہ بات اپنی جگہ پر ضرور وقعت رکھتی ہے کہ شاعری ہو یا دوسرے فنونِ لطیفہ یا کوئی اور بڑا ذہنی کارنامہ یہ سب سوسائٹی کے منفرد اشخاص کے سہارے نشوونما پاتے ہیں اور آگے بڑھتے ہیں ۔ خواہ یہ منفرد اشخاص اونچے طبقے میں پیدا ہوئے ہوں خواہ نچلے طبقے میں ۔ میں اسے بھی مانتا ہوں کہ اونچے طبقے میں منتخب افراد کے پیدا ہونے کا امکان زیادہ رہتا ہے ۔ اقدار اور روایات زندگی میں اس طور پر پیدا یا نمودار نہیں ہوتیں جس طرح فطرت میں حیوانات اور نباتات پیدا ہوتے ہیں اور پروان چڑھتے ہیں ۔ اقدار اور روایات سوسائٹی کے بہترین افراد کے فکر و عمل کے کسر و انکسار کا نتیجہ ہوتے ہیں ۔

سوسائٹی کے بارے میں میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ وہ بجائے خود ایک لا یعقل لیکن سود مند ادارہ ہے اور صلح پسند اور سادہ مزاج لوگوں کی جائے پناہ ۔ سوسائٹی منتخب افراد کو جنم دے کر بانجھ ہو جاتی ہے اور اس کا کوئی مصرف باقی نہیں رہ جاتا ۔ یہ منتخب افراد نئی سوسائٹی کو جنم دیتے ہیں اس سوسائٹی کو بھی بالآخر وہی دن دیکھنے پڑتے ہیں جو پہلی کو دیکھنے پڑے تھے ایک ہی سوسائٹی دوبارہ منتخب افراد کو جنم نہیں دے سکتی ۔

غزل کی زبان میں جو توسیع ہوئی ہے وہ پرانے الفاظ کے مفہوم کی توسیع اور نئی تشبیہات اور استعارات کی آمد ہے ۔ فراق کے زیرِ اثر ہندی عناصر کی آمیزش بھی نمایاں ہونے لگی ہے ۔ لسانی نقطۂ نظر سے غزل گو کے لئے یہ بحرانی دور ہے ۔ زبان کے سانچے زد میں ہیں اور کہیں کہیں سے شکست کی آواز بھی آنے لگی ہے ۔ لیکن اردو غزل جس عمل و ردِ عمل سے گزر رہی ہے وہ اتنا اہم نہیں ہے ۔ جتنا وہ بحران جس سے فراق دوچار ہیں ۔ فراق کی شاعری میں ہندی عناصر کرم کے جس چکر میں ہیں دیکھنا یہ ہے کہ وہ نروان کے قریب آ رہے ہیں یا دور جا رہے ہیں !

ترقی پسند شاعری اور ادب کی ابتدا ر اصلاحی یا ادبی نہ تھی، سیاسی اور اشتراکی تھی۔ اس کی عمر بیس پچیس سال سے زیادہ نہیں ہے۔ سیاسی اور اشتراکی اعتبار سے اسے چاہے جتنی ترقی ہوئی ہو اصلاحی اور ادبی اعتبار سے اس کو کامیابی نہیں ہوئی۔ اس کا ایک سبب یہ ہو سکتا ہے کہ آزادی، بیداری اور عام انسانی ہمدردی کا تصور اُردو میں نیا نہ تھا۔ حالی اور اقبال نے بڑے خلوص اور خوبصورتی کے ساتھ ان باتوں کو ہمارے دلوں میں اتار دیا تھا اور اُردو شاعری اس رنگ و آہنگ سے پورے طور پر آراستہ و استوار ہو چکی تھی۔ اقبال نے جس روح کو بیدار کر دیا تھا اس کے مقابلے میں اس طرح کے انقلاب کے لئے زیادہ گنجائش نہیں رہ گئی تھی جس کی بشارت ترقی پسند دے رہے تھے۔ جس شعر و ادب میں غالب، حالی، اکبر اور اقبال کی "جینیس" (GENIUSES) کارفرما رہی ہوں وہاں اس قسم کی شاعری کے پنپنے کا امکان کم ہے جس کا نمونہ ترقی پسند شعرا پیش کر رہے تھے۔ اردو شاعری کی مروجہ و مقبول ہیئت کو بھی ترقی پسند شاعری متاثر نہ کر سکی۔

ترقی پسند تحریک نے افسانوی ادب میں اضافہ ضرور کیا لیکن اس کے لئے پریم چند راستہ صاف کر چکے تھے۔ وہ ترقی پسندوں سے بہت پہلے عوام تک پہنچ کر ان کے دلوں میں گھر کر چکے تھے۔ اس طور پر یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ ترقی پسند ناولوں اور افسانوں کے لئے پریم چند نے دروازے کھول دئے تھے دوسری طرف ترقی پسند شاعری کے لئے اقبال نے دروازے بالکل بند نہیں کر دئے تھے تو ان کو کچھ زیادہ کھلا بھی نہیں رہنے دیا تھا!

ترقی پسند شعرا ادبا اور پرانے شعر و ادب کے علمبرداروں میں جو تلخ و تند آویزش رہی وہ اب بہت کچھ ماند پڑ گئی ہے۔ ماند ہی نہیں معطل سی ہو گئی ہے۔ اس کا سبب میرے نزدیک یہ ہے کہ اول الذکر کا سابقہ ایسے شعر و ادب سے ہوا جو کافی جاندار اور ترقی یافتہ تھا اور اس کی عام سطح اس سطح سے بلند تھی جس پر ترقی پسند خود تھے یا جس پر لانے کی وہ دعوت یا دھمکی دے رہے تھے۔ یہ برتری زبان، لہجہ، فن، ہیئت موضوع ہر اعتبار سے مسلم تھی!

دوسرے یہ کہ ترقی پسندوں نے جن کمزوریوں اور کوتاہیوں پر زور دیا وہ زیادہ تر غلامی اور محکومی کے نتائج میں سے تھیں ہندوستان کو آزادی مل گئی تو ان کمزوریوں کے دیر یا سویر دُور ہونے کا امکان خود بخود پیدا ہو گیا معاشی بدحالی، سیاسی استیلا اور اخلاقی بداطواریوں کو اچھالنے کی گنجائش باقی نہ رہی! پھر یہ کہ آزادی حاصل کی گئی تھی کسی جور ظلم یا فریب و فساد سے نہیں بلکہ اعلیٰ اخلاقی سطح سے اور یہ ایک ایسے شخص کی ذاتی فتح تھی جو اعلیٰ ترین اخلاق و اصول کا داعی تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کا اثر ہندوستان کی زندگی، ذہن اور روح پر کیا پڑا ہوگا۔

مہاتما گاندھی کی اس فتح نے اعلیٰ شعر و ادب کا فروغ ہندوستان ہی میں نہیں سارے جہاں میں مسلم کر دیا اور جس طرح کا شعر و ادب جس طریقے سے اُردو میں پیش کیا جا رہا تھا وہ ہمیشہ کے لئے نہیں تو ایک طویل مدت تک کے لئے سرد پڑ گیا۔

تیسری بات یہ ہے کہ اشتراکی عقیدہ یا ادب کی تبلیغ جن لوگوں نے کی ان میں سے بیشتر نہ ہندوستان کے کچھ ایسے شیدائی تھے نہ اردو شعر و ادب کے نہ ان دونوں کے اخلاقی اقدار اور تہذیبی روایات کے! ایسا شخص شعر و ادب کا خیر اندیش اور خدمتگذار کیسے ہو سکتا ہے جو فکر کی آزادی، جذبے کی پاکیزگی، خیال کی بلندی اور انشاء کی موزونی کا قائل نہ ہو۔ قوم، ملک، آرٹ اور ادب کی تقدیر جاگتی جگمگاتی ہے بے پایاں خلوص اور خدمت سے۔ حکمبرداری، آبرو ریزی اور فتنہ سامانی سے نہیں!

شاعری کرنی ہے تو شاعری کے آداب ملحوظ رکھنے پڑیں گے۔ شاعری مقصد نہ سہی وسیلہ سہی، لیکن یہ ایسا وسیلہ نہیں ہے کہ آپ اسے جس طرح چاہیں برتیں۔ اعلیٰ مقصد کے حصول کا وسیلہ بھی اعلیٰ ہونا چاہیئے۔ شاعری مقصد کی باندی نہیں بنائی جا سکتی۔

چاہے وہ مقصد کتنا ہی عظیم الشان کیوں نہ ہو۔ میرے نزدیک کوئی شاعر اس کا مجاز نہیں ہے کہ خدا کی تعریف بھی خراب شاعری میں کرے شاعری میں عبادت نہیں کی جاتی شاعری کا حق ادا کرنا پڑتا ہے!

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ اشتراکی عقیدہ اور اشتراکی شعر و ادب ہو یا کوئی اور عقیدہ اور شعر و ادب ہندوستان میں اس کو اس وقت تک فروغ یا پائداری نصیب نہ ہو گی جب تک اس کو مہاتما گاندھی جیسی شخصیت اور اقبال جیسا شاعر نہ ملے گا۔

اشتراکیت تاریخ کا تقاضہ ہو یا بیالوجی کا اصول، اسلوب فکر ہو یا انداز حکومت یا نظام معیشت۔ اُس عام زندگی سے ہم آہنگ نہیں ہے جس سے ہم اب دوچار ہیں۔ خواہ وہ زندگی سماجی ہو یا اقتصادی، فکری ہو یا اخلاقی۔ اب کا لفظ میں نے جان بوجھ کر کہا ہے۔ اس لئے کہ جس زمانے میں اشتراکیت وجود میں آئی اس وقت سے لے کر کچھ زمانے تک تو یہ بعض تقاضے پورے کرتی رہی۔ اس اعتبار سے اس کو کامیاب کہہ سکتے ہیں اس کی عمر دوسرے مسالک کی عمر سے کم ہے۔ بہت کم۔ لیکن اردو شعر و ادب میں اس کے جو طور طریقے اور نتائج دیکھنے میں آئے اس سے کچھ اس طرح کا احساس ہونے لگا ہے جیسے اس کی آمریت اور افادیت دونوں ختم ہونے پر آگئی ہوں اس کہنے سے اشتراکیت کی توہین مقصود نہیں ہے۔ بلکہ یہ کہنا ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد سے انسان کی فکر اتنی آزاد ہوگئی ہے اور اُس کو پھیلانے اور بر سر کار لانے کے اسباب اور وسائل اتنے عام اور آسان ہو گئے ہیں کہ اب کوئی تحریک زیادہ دنوں تک زندگی کے نو بہ نو تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اس طور پر اشتراکی آمریت ہو یا امریکی آمریت انسان کے فکر اور عزائم کی آزادی تاب نہیں لا سکتی۔

اس دور ترقی میں انسان کی عمر طبعی بڑھنے لگی ہے لیکن اس سے کہیں تیز رفتاری کے ساتھ تحریکوں، تجربوں، اور اداروں کی عمریں گھٹنے لگی ہیں جو تحریک، تجربہ یا ادارہ پہلے کبھی صدیوں زندہ اور کار آمد رہتا تھا اب ایک آدھ نسل سے زائد موثر نہیں رہ پاتا موجودہ زندگی وہ زندگی نہیں رہی جو آج سے پہلے تمدنی یا نیم تمدنی حلقوں میں بٹی چلی آرہی تھی جس کے اپنے جانے پہچانے طور طریقے تھے۔ یہ طور طریقے اس چھوٹے بڑے حلقے کی ضروریات کے لئے کفایت کرتے تھے۔ ان میں انقلابات بھی آتے رہتے تھے۔ لیکن ان انقلابات کی مثال ایسی ہی ہے جیسے اس طرح کے حلقوں میں جہاں تہاں ٹائم بم رکھ دئے گئے ہو جن کے پھٹنے پر تہلکہ مچتا ہو اور زندگی چھوٹے بڑے جھٹکے کھا کر ہموار ہو جاتی ہو اور تھوڑی بہت ٹوٹ پھوٹ کے بعد وہ حلقے پھر سے قائم ہو جاتے ہوں لیکن صبح بنارس یا شام اودھ ایسا ہوا کہ ایٹم بم پھٹا اور پھر ——— نہ کہیں کی صبح رہ گئی نہ کہیں کی شام! جتنے گھر گھروندے تھے سب مسمار ہو گئے خواہ وہ اذکار کے رہے ہوں خواہ اعمال کے خواہ پُرانے رہے ہوں خواہ نئے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند ادب جو ادب کے تقاضوں سے زیادہ اشتراکی تصورات کے تقاضوں پر زور دیتا تھا اپنی اہمیت زائل کرنے لگا۔ یہ حال ترقی پسندی ہی کا نہیں کم و بیش ہر تصور اور تحریک کا ہوا۔ چنانچہ ترقی پسند ادب کے مبصرین اب کچھ اس طرح سوچنے لگے ہیں کہ عام زندگی کا رنگ جو اب ہے وہ شاعری کے لئے ساز گار نہیں ہے یا ادب پر جمود طاری ہے یا شاعری کا مستقبل روشن نہیں ہے!

میرے نزدیک یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ سائنس کے انکشافات اور زندگی کی روز افزوں حشر سامانی شاعری کے لئے ساز گار نہیں ہے۔ میں کچھ اس طرح سوچتا ہوں کہ یہ دونوں شاعری کو پا بجولاں نہیں بلکہ مہمیز کرتی ہیں۔ دونوں کا سرچشمہ انسان ہے سائنس، شاعری اور مذہب تینوں عظیم ذہنوں کا کارنامہ ہیں اور عظیم ذہن جماعت یا اداروں کا نہیں ہوتا افراد کا ہوتا ہے عظیم ذہنوں سے دنیا کبھی خالی نہ رہے گی۔ خواہ افراد کے ذہنوں پر کتنی ہی سخت پابندی کیوں نہ لگا دی جائے۔ ذہنوں پہ

پابندی عائد کرنا عہد جہالت کی یادگار ہے ۔ خلاصہ یہ کہ سائنس شاعری اور مذہب تینوں باہم دگر حلیف ہیں حریف نہیں تاوقتیکہ سوسائٹی میں کوئی بہت بڑا فتنہ راہ نہ پا گیا ہو ۔

شاعری قافیہ پیمائی نہیں ہے ۔ شاعری زندگی کو آئینہ وغیرہ بھی نہیں دکھاتی ۔ اس طرح کی حرکتیں دوسرے تیسرے درجے کے شعرا اور ادیب کرتے ہوں گے ۔ شاعری زندگی آزمائی ہے ۔ وہ زندگی جو انعام بھی ہے آزمائش بھی ۔ شاعری زندگی سے کچھ کم بڑا مسئلہ نہیں ہے ۔ زندگی کو آپ چاہیں تو امریکی یا روسی خانوں میں بانٹ لیں شاعری خانوں میں نہیں بانٹی جا سکتی اس لئے کہ شاعری دنیا کی مادری زبان ہے !

میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ ترقی پسند شاعری اور ادب کا اب وہ زور نہیں رہا جو کبھی پہلے تھا اور یہ انجام ہے بعض دوسری باتوں کے علاوہ ان کڑی پابندیوں کا جو اس نے اپنے شاعروں اور ادیبوں پر عائد کر رکھی ہیں کہ ہر پھر کر وہ اشتراکی عقائد اور تصورات ہی کے دائرے میں قدم رکھیں ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اور ادیب بند گلیوں میں جا پڑے اور تازہ ہوا تازہ غذا اور تازہ فضا سے محروم ہو کر ادبی انیمیا میں مبتلا ہو گئے ۔ ان میں آپس میں بحث و تکرار بھی ہونے لگی ہے ــــ انیمیا میں یہ بھی ہوتا ہے ــــ ترقی پسند اداروں کے علاوہ دوسرے اجارہ داروں کو بھی سوچنا چاہیئے کہ جس عہد میں سخت سے سخت مادی اور ذہنی بندھن ٹوٹ رہے ہوں وہاں اس طرح کی عائد کی ہوئی بندشیں کب تک ساتھ دیں گی !

ترقی پسند ادب کی موجودہ رفتار اور رنگ دیکھ کر بعض ائمہ فن نے اشتراکی اور غیر اشتراکی تصورات شعر و ادب میں بچاؤ کرانے کی غرض سے ایک طرح کے علم کلام ، کی داغ بیل ڈالنی شروع کر دی ہے اور ظاہر ہے مذہب پر جب کبھی سخت وقت یا ہے علم کلام کا سہارا تلاش کیا گیا ہے ۔

ترقی پسند شاعری کے ذکر سے اکثر نظیر اکبر آبادی کے عہد اور شاعری کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے ۔ بتایا یہ جاتا ہے ترقی پسند شاعری کا نقش اول نظیر اکبر آبادی کے ہاں ملتا ہے اور نظیر اردو کے پہلے عوامی شاعر ہیں ۔ شیفتہ نے نظیر کی شاعری بارے میں جو حکم لگایا تھا وہ سب کو معلوم ہے ۔ مدتوں بعد شیفتہ کے اس ریمارک سے بیزاری کا اظہار کیا گیا ہے ، نظیر کلام کو سراہا گیا اور طرح طرح سے عقیدت کے نذرانے پیش کئے گئے ۔

نظیر کی شاعری کا بعد کی شاعری پر کیا اثر پڑا اس پر بحث کا یہ موقع نہیں ہے ۔ بذات خود میرا خیال ہے کہ کوئی بل لحاظ اثر نہیں پڑا ۔ اردو شاعری میں خارجی موضوعات کو منظم طریقے سے مقبول عام بنانے کا سہرا حالی ، آزاد ، اسمٰعیل ، اکبر ، چکبست ، اقبال وغیرہ کے سر ہے ۔ میرا یہ بھی خیال ہے کہ ان میں سے کسی کے پیش نظر نظیر کی شاعری نہ تھی ۔ ہر اپنی شاعری کے موجد یا محرک خود تھے ۔ نہ وہ کسی جماعت یا ادارہ کے مصالح اور مقاصد کو سامنے رکھ کر شاعری کرتے نہ کسی نے ان کی شاعری کو اپنے لئے نمونہ بنایا ۔

شیفتہ شاعری کے معیار پر زیادہ زور دیتے تھے ، شاعری کے موضوعات کو اہمیت نہیں دیتے تھے ۔ موضوعات بے شمار یہ گھٹتے بڑھتے بدلتے رہتے ہیں ۔ موضوعات کا نفس شاعری سے بجائے خود کوئی ایسا بڑا تعلق بھی نہیں ۔ ہر موضوع شاعری موضوع ہو سکتا ہے ۔ حالی سے حال تک موضوعات میں بڑی وسعت ہوئی ہے لیکن معیار میں کہیں فرق نہیں آنے دیا گیا ۔ نے نظیر کی شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا اسی طرح کی باتیں ترقی پسند شاعری اور ادب کے بارے میں کہی گئی ہیں ۔ اور موضوع پر مقدم رکھنے کی کبھی تائید نہیں کی گئی ــــ اردو شاعری کا یہ نکتہ بڑا اہم ہے کہ وہ موضوع ، مواد ، ہیئت ، سب کو انگیز

کرلیتی ہے اور سب کا خیر مقدم کرتی ہے ۔ صرف معیار کے معاملہ میں مفاہمت کرنے پر تیار نہیں ہوئی ۔

اکثر ترقی پسند شاعر غزل گو ہیں لیکن جس کو ترقی پسند غزل گوئی کہہ سکیں وہ مجھے نظر نہیں آتی ۔ سوائے فراق اور فیض کی غزلو
کے جس میں نئے رجحانات کے بعض جمیل و جامع نمونے ملتے ہیں ۔ ترقی پسندی اب تک غزل گوئی کو اپنی کوئی واضح چھاپ نہیں دے
سکی ہے ۔ باوجود اس کے کہ نئی مصطلحات اور موضوعات کا غزل میں بڑی آزادی سے اضافہ کیا گیا ترقی پسندوں کی غزل گوئی
غزل "ترقی پسند" نہ ہوئی ۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ اشتراکیت یا ترقی پسندی کا جتنا واضح آب و رنگ افسانوں ، ڈراموں ، نظمو
اور تنقید میں ملتا ہے غزل میں نہیں ملتا ۔ غزل میں اس کو میں ترقی پسندی نہ کہوں گا کہ غزل کہنے کے دوران میں عمداً یا سہواً جہاں
تہاں اشتراکیت کی اصطلاحات ، نشانات ، یا علامات ڈالتے گئے مثلاً آگ ، خون ، انقلاب ، بھوک ، سرمایہ ، جاگیر ، جنس
مذہب وغیرہ اور اپنی غزل کے ترقی پسند ہونے کا یقین کچھ اس طور پر کرلیا ، مثلاً " آتش لکھی یہ تو نے غزل عاشقانہ کیا !

ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند شعراء نے اردو افسانہ ناول یا تنقید کو چاہے جو کچھ دیا ہو اس سے یہاں بحث نہیں ۔ اردو
غزل کو اس نے کچھ نہیں دیا ۔ یا کچھ دیا تو اس کی کوئی ایسی حیثیت و اہمیت نہیں ! موجودہ غزل میں ان دنوں جو بیزاری
بے اطمینانی ، تلخی ، تھکان یا طنز ملتی ہے یا اس انداز کی کچھ اور باتیں نظر آتی ہیں وہ اتنی ترقی پسندی کی دی ہوئی نہیں ہیں جتنی تقسیم
ملک کی لائی ہوئی قیامتوں کا نتیجہ ہیں ۔ ان کا براہ راست کوئی تعلق ترقی پسندی سے نہیں ہے ۔ یہ مسئلہ بھی دلچسپی سے خالی
نہیں ہے کہ ترقی پسندی نے دوسرے اصناف شعر و ادب کو متاثر کیا ہو یا نہیں غزل کو بالکل نہ کرسکی ۔ یہی نہیں بلکہ غزل
کو رسوا کرنے میں وہ خود رسوا ہوگئی ۔ مجھے تو کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ ترقی پسندی نے آنکھ بند کرکے غزل پر ہلہ نہ بول دیا ہوتا
تو وہ اتنا جلد اپنا اعتبار نہ کھو بیٹھتی ۔

ترقی پسند غزل گویوں کے نام گنانے سے کچھ حاصل نہیں ۔ جیسا کہ میں اپنا خیال ظاہر کرچکا ہوں ترقی پسند غزل گو دوسرے
غزل گویوں سے کچھ علیحدہ نہیں ہیں ۔ ان میں غزل گو ہیں اور بڑے اچھے غزل گو تا وقتیکہ کسی نہ کسی مصلحت کی بنا پر وہ ترقی
پسند ہونے کا اعلان کرنا شروع کردیں ۔ اس وقت وہ ترقی پسند ہوجاتے ہیں اور اتنے شدید ترقی پسند کہ غزل اور غزل گوئی
سب کو بہت پیچھے چھوڑ جاتے ہیں ۔

میرے نزدیک ترقی پسند غزل گویوں میں صرف فراق اور فیض ایسے ہیں جنھوں نے غزل کو ایک نیا مزاج اور زاویہ دے کر
اس کی خوبی اور خصوصیت میں اضافہ کیا ہے ۔ گو میں کچھ اس طرح بھی محسوس کرتا ہوں کہ یہ اضافہ اتنا ترقی پسندانہ نہیں جتنا شاعرانہ
عارفانہ ، یا عارفانہ شاعرانہ ہے ۔ فیض نے غزلیں نسبتاً بہت کم کہی ہیں ۔ فیض کی بعض نظمیں ایسی ہیں جو اردو کی بہترین نظموں
کے ہم پہلو رکھی جاسکتی ہیں یہی سبب ہے کہ جب وہ غزل کی طرف مائل ہوتے ہیں تو ان کی نظم کی خوبیاں اور زیادہ نکھر
اور سنور کر ان کی غزلوں میں ڈھل جاتی ہیں ! یہی بات میں نے اقبال کے بارے میں کہی تھی
فیض جیسا کہ سب جانتے ہیں اول سے آخر تک اشتراکی ہیں لیکن غزل کا مزاج و مقام جیسا فیض نے پہچانا ہے ان کے
دوسرے ساتھیوں نے نہیں پہچانا ۔ فیض کی غزلوں کے مطالعہ سے اکثر یہ محسوس ہوا ہے جیسے شعر کہتے وقت وہ ترقی پسندی اور
اشتراکیت کی "آرائش خم کاکل" میں اتنے منہمک نہ ہوں جتنے "اندیشہائے دور دراز" میں غالب اور اقبال کا احترام پیش نظر
رکھتے ہوں ۔

غالب اور اقبال کا احترام پیش نظر رکھنے سے فیض کچھ کم اشتراکی یا ترقی پسند نہیں ہوگئے ہیں ۔ کہنا یہ ہے کہ شاعری میں

موضوع کو اسی طرح سمونا کہ شاعری موضوع اور موضوع شاعری معلوم ہونے لگے ۔ بڑے شاعر کی بڑی اچھی پہچان ہے ۔ جب تک کوئی شاعر اپنا ہوتے ہوئے سب کا شاعر نہ ہوگا ۔ بڑا یا اچھا شاعر نہ کہلائے گا ۔ ترقی پسند شاعروں میں یہ امتیاز فیضؔ کے سوا شاید ہی کسی اور کو میسّر ہو ۔

فیضؔ کو میں نے غالبؔ اور اقبالؔ کے قریب بتایا ہے ۔ لیکن ایک چیز مجھے کھٹکتی ہے وہ یہ کہ فیضؔ کو زبان پر اتنی قدرت نہیں ہے جتنی اقبالؔ اور غالبؔ کو تھی ۔ صحتِ زبان کو اردو شاعری میں جو اہمیت حاصل ہے فیضؔ نے اس کی طرف اتنی توجہ نہیں کی جتنی ان کی شاعری کا تقاضا ہے ۔

بحیثیت مجموعی ہمارے غزل گویوں پر اقبالؔ اور ترقی پسند شاعری کا تصرف نمایاں ہے ۔ اقبالؔ کا زیادہ ترقی پسندی کا کم !

جس طرح غزل گویوں کا پہلے عقیدہ تھا کہ جب تک زبان و محاورہ کی نمائش ، صنائع و بدائع کا اظہار کچھ عشق و عاشقی کے پینترے نہ ہوں غزل گوئی کا حق نہیں ادا ہوتا اسی طرح اب تھوڑی سی خودی ۔ بیخودی اور کچھ نہ کچھ افلاس و انقلاب کا ذکر بھی ضروری سمجھ لیا گیا ہے ۔ ہمارے اردو شعرا چاہے جس انداز کی شاعری کرتے ہوں زمانہ اور زندگی کی طرف سے چوکنے ضرور ہو گئے ہیں ۔۔۔۔۔ شاید زندگی اور زمانہ کی طرف سے اتنا نہیں جتنا اردو کے نقادوں کی طرف سے ۔

جب سے ترقی پسندی کا زور ہوا ، اردو میں تنقیدی سرگرمیاں بھی بڑھ گئیں ۔ اچھے اچھے تنقید نگار پیدا ہوئے اور تنقیدی سرمایہ میں بڑا قیمتی اضافہ ہوا ۔ ان تنقیدوں سے ہمارے سربرآوردہ غزل گو متاثر نہیں ہوئے ۔ ان تنقیدوں کا رُخ ان کی طرف اتنا تھا بھی نہیں ۔ البتہ دوسرے خط محاذ یا مدافعت کے غزل گویوں پر ان تنقیدوں کا اثر ہوا ۔ یعنی فیضؔ ، جذبیؔ ، مجازؔ ، مجروحؔ ، ساحر لدھیانوی حفیظ ہوشیارپوری ، جگن ناتھ آزاد وغیرہ پر ۔ تنقید کا غلبہ ہوتا ہے تو شاعری یا تخلیقی کارنامے کمزور پڑ جاتے ہیں یہ صحیح ہے لیکن جس زمانے میں ہمارے ہاں تنقید کا زور ہوا اردو شاعری میں نراج سا پھیلنے لگا تھا اور نئے پرانے کی آویزش تیز و تند ہو گئی تھی ۔ اس زمانے میں تنقید نے شعر و ادب کو متوازن کرنے اور اس کو صحیح راستہ پر صالح قدروں کے ساتھ رہنمون کرنے میں بڑا قابلِ قدر کام انجام دیا ۔

نئی نسل میں چاہے بہت بڑے غزل گو یا شاعر موجود نہ ہوں اچھے نقاد کافی تعداد میں موجود ہیں ۔ ایسے نقاد اس تعداد میں اور اس سوجھ بوجھ کے پہلے کبھی نہ تھے ۔ اس سے امید بندھتی ہے کہ ہمارے اچھے لکھنے والے جلد بے راہ نہ ہو پائیں گے ۔ شاعر اور ادیب پر نقاد کی بہت زیادہ گرفت نہ ہونی چاہیے ۔ ورنہ شعر و ادب سے تازگی ، طرفگی ، اور توانائی زائل ہونے لگتی ہے ۔ لیکن اس وقت مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہمارے لکھنے والے اور ہمارے تنقید نگاروں میں کامل یگانگت ہے اور غزل اُس پُر آشوب دور سے نکل آئی ہے ۔ جب اس کو رسوا کرنا بعض نقادوں کا بڑا سستا اور محبوب مشغلہ تھا ۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ خود غزل نے نقادوں کی چشم نمائی کی ہو ۔

میں نے یہاں تک غزل کے اماموں کا تذکرہ کیا ہے غزل کے استادوں کا ذکر نہیں کیا ۔ ان استادوں کے نام لینے کی جرأت نہیں کر سکتا ان کے سامنے سرخم کرتا ہوں انھوں نے غزل کی مشین کو ہمیشہ کیل کانٹے سے درست رکھا اور اپنے کام پر ایک لمحہ کے لئے غافل نہیں پائے گئے ۔ مشین کی کارکردگی اور اس کی فتوحات کا تمام تر مدار اس پر رہا ہے کہ مشین پر کتنا ہی فشار کیوں نہ ہو اس کے دروبست اور کارکردگی میں فرق نہ آنے پائے ۔

شاعروں کی نسل اکثر قطع ہوتی رہی اور نئی نسل وجود میں آتی رہی ۔ لیکن استادوں کی نسل کبھی نہ منقطع ہوئی ۔ ازل سے اب تک

جوں کی توں چلی آرہی ہے۔ اردو شاعری اس کی گواہی دے سکتی ہے۔ شاید کسی اور زبان کا شعر و ادب اس طرح کی گواہی دینے پر آمادہ نہ ہو۔ اردو شاعری کی تقدیر کا ان استادوں سے کیا رشتہ رہا اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے — ان کو

اللہ آبرو سے رکھے اور تندرست

(اب تک جو کچھ گفتگو ہو چکی ہے اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی کہ غزل کا مستقبل کیا ہوگا۔ میں تو سمجھتا ہوں اس کا مستقبل خطرہ میں نہیں ہے۔ البتہ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آیندہ غزل کا رنگ و آہنگ کیا ہوگا۔ حسرت، اقبال، اصغر، فانی، جگر، فراق، فیض وغیرہ کس کے بتائے بنائے ہوئے راستے سے وہ آگے بڑھے گی۔ یہ سوال جتنا دلچسپ ہے اتنا ہی مشکل بھی ہے اور اس سے کچھ کم دلچسپ یا مشکل سوال یہ بھی نہیں ہے کہ آئندہ غزل کی قیادت ہندوستان کے ہاتھ میں ہوگی پاکستان کے!

یہ سوال ایسے نہیں ہیں جن کا جواب سرسری طور پر چند جملوں میں دیا جا سکے۔ اس کا انحصار اس پر ہے کہ اردو کی ہندوستان پاکستان کی اور سارے جہاں کی جس میں سبھی اسیر ہیں آئندہ کیا رفتار اور سمت ہوگی۔

# جدید شاعری کے رجحانات

ڈاکٹر صفدر حسین

مادی تغیرات اشیاء کی اقدار پر اپنا اثر ڈال کر انسانی فکر و اعمال کے رُخ بدل دیتے ہیں۔ ان تغیرات کی مختلف شاخیں آئے دن زندگی میں اپنے چھوٹے چھوٹے مظاہر دکھاتی رہتی ہیں۔ لیکن زندگی کے تمام شعبوں میں ایک زبردست انقلاب صرف اُسی وقت وجود میں آتا ہے جب کسی نظام کی جڑیں اتنی کھوکھلی ہو جائیں کہ وہ نئی چیزوں سے مقاومت کر سکے اور پرانی اقدار کو سنبھال سکے۔ ایسا انقلاب اپنی ذرہیں پچھلی روایات، تہذیب اور تمدن سب کو بہا لیجاتا ہے اور ایک نیا نظام اور ایک نئی زندگی ترکیب دے جاتا ہے۔ فنونِ لطیفہ چونکہ اپنے زمانے کی زندگی، نظام معاشرت اور ان سے بنے ہوئے انداز تخیل کے ترجمان ہوتے ہیں اس لئے ان میں بھی اقدار کے ناپنے کے نئے پیمانے وضع ہو جاتے ہیں اور ایک نئی روح آ جاتی ہے۔ شعر و ادب، رقص، مصوری، تعمیر و موسیقی سب کے سانچے نئے انداز پر ڈھلتے ہیں۔

جب ہم معاشرت کے اس تقاضے کو نظر میں رکھتے ہوئے اردو شعر و ادب پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر تین مختلف دور الگ الگ نظر آجاتے ہیں۔ پہلا دور قطب شاہی عہد سے مغلیہ سلطنت کے آخری تاجدار بہادر شاہ ظفر کے عہد تک۔ دوسرا دور بہادر شاہ ظفر کی معزولی (۱۸۵۷ء) سے جنگِ عظیم کے خاتمے (۱۹۱۸ء) تک اور تیسرا دور ۱۹۱۸ء سے بعد تک۔ پہلا دور جاگیردارانہ نظام کا دور ہے جسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ایک دکن سے متعلق ہے جہاں زندگی کے بہت کچھ آثار موجود تھے اس لئے وہاں کے ادب میں انحطاط کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ شاعری تغزل تک اور غزل ہنگامہ دلی کے بیان تک محدود نہ تھی۔ مختلف اصنافِ سخن پر طبع آزمائی ہوتی تھی۔ قصیدہ کا وجود بہت کم اور مثنوی کا بہت زیادہ تھا۔ مرثیہ تکلفاتِ شعری سے آزاد ایک مذہبی خلوص پر مبنی تھا۔ رزمیہ اپنی فنی خصوصیات کے ساتھ موجود تھا جس میں نصرتی کا نام بہت روشن تھا۔ اس دور کا دوسرا حصہ شمالی ہند سے تعلق رکھتا ہے جہاں زندگی میں انحطاط آچلا تھا اور زوال آنے تک سماجی نظام اپنے عالمِ نزع میں تھا افراد اپنی اجتماعی قوت کھو کر طوائف الملوکی میں منتشر ہو گئے تھے۔ آج مرہٹوں نے لوٹ لیا، کل نادر شاہ چڑھ آیا پرسوں احمد شاہ نے حملہ کر دیا۔ ہر وقت یہی دھڑکا تھا کہ اس مفلوج نظام معاشرت کا اب دم اُکھڑا۔

سماج کی یہ سکراتی کیفیت ۱۷۶۱ء تک پہنچتی ہے بالآخر حرفتی نظام معاشرت نے پلاسی کے مقام پر اسے ایک زبردست ضرب لگائی جس کے فوراً ہی بعد اسے ختم ہو جانا چاہیئے تھا لیکن وہ کچھ ایسا سخت جان تھا کہ اس چوٹ کو برداشت کر کے قریب قریب ایک صدی کا زمانہ اور کھینچ گیا۔ اس نظام کو فیصلہ کن شکست ۱۸۵۷ء میں ہوئی جس کے بعد وہ اپنے پاؤں نہ سنبھال سکا اور اس کی جگہ حرفتی نظام نے لے لی۔

اس زمانے کا ادب سراسر تقلیدی تھا تشبیہ و استعارات، لفاظی اور مبالغوں نے اس کی اُٹھان دبا رکھی تھی چونکہ

کنگھی اور ہجر و وصال کے ذکر اذکار بھرے پڑے تھے۔ ادیب کائنات، فطرت اور زندگی کی آئینہ داری نہ کرتے تھے۔ کیونکہ ادب کی جڑیں زندگی کی تہ میں سمائی ہوتی ہیں اور جب زمانہ کی نگاہ زندگی کی گہرائیوں سے ہٹ جاتی ہے تو ادب کے بھی بنیادی اصولوں پر نظر نہیں رہتی اور ادیب ظاہری آئین اور نمائشی صورت کے بناؤ سنگار ہی کو سب کچھ سمجھ بیٹھتے ہیں۔ غدر سے پہلے کی زندگی اور ادب اسی منزل سے گزر رہے تھے۔ تمام اصنافِ سخن کے اندر صورت اور اندازِ بیان کے رکھ رکھاؤ ہی کی فکر تھی۔ ان کے تخیل میں زندگی سانس نہ لیتی تھی۔ قصیدوں میں یا تو غیر حقیقی تخیل کا زور تھا یا بیجا مداحی اور خوشامدوں کا۔ مثنویوں میں دور از فہم خیالی داستانیں تھیں اور غزل میں رسمی عاشقانہ جذبات۔ میرؔ کی طرح زندگی کے دکھ درد کی سچی کہانیاں کہنے والے دردؔ کی طرح سلجھی ہوئی فکر رکھنے والے اور نظیرؔ کی طرح عوام کی روزانہ زندگی سے انبساط حاصل کرنے والے شعراء خال خال تھے۔ مراثی البتہ زندگی کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کرتے، نفسیات کے خدو خال بناتے اور اخلاق و مذہب کے اصولوں کی غیر شعوری ترجمانی کرتے تھے۔ دکن میں جہاں حاکم اور رعایا مدہوش نہ تھے جہاں نہ افیون کے چسکے تھے اور نہ داستان گوئی کی صحبتیں وہاں لوگوں کی نظر بہت کچھ زندگی کے قریب معلوم ہوتی ہے۔ یہاں کے شعری کارناموں میں زبان بہت سادہ خیالات بہت عام فہم اور جذبات بہت سچے تھے جن پر شمال میں آ کے تخیلی زندگی کی تصویروں کے خاکے چڑھ گئے۔ تشبیہہ و استعارات رعایاتِ لفظی اور زبان کے لوچ کا خیال اتنا بڑھا کہ تخیل، مفہوم اور زندگی کی آئینہ داری بالکل اضافی چیزیں بن گئیں۔ بالآخر انتہائی انحطاط کے موقع پر وہ وقت آیا جب رائج الوقت بیمار نظام اپنی تمام قوتوں کو متحد کر کے مغربی سیلاب سے ٹکرایا اور ایک زبردست شکست کے بعد منتشر ہو گیا۔

عموماً ایسے موقع پر جب کہ انسانی زندگی ایک کشمکش میں ہوتی ہے نئے سماجی سیلاب کو دیکھ کر تین قسم کے گروہ پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایک تو وہ جو آنے والی لہروں کی تندی کو دیکھ کر اپنے ماحول کی معاشرت کو ذرا سا رُخ دے کر زمانے کی ہواؤں کو وقتی طور پر سازگار بنا لیتا ہے۔ ہمارے یہاں اس کی مثال سرسید اور ان کے ساتھیوں میں ملے گی جو اس بات کے قائل تھے کہ

ع چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی

دوسرا گروہ اپنی روایات کو مٹتا دیکھ اپنی بے بسی پر اشک افشانی اور آسمانی مظالم کی شکایت کرنے لگتا ہے یا ان سے گھبرا کر ترکِ دنیا کی دعوت دیتا ہے۔ اس میں سرشارؔ، شررؔ اور اکبرؔ بہت نمایاں ہیں۔ تیسرا گروہ ان افراد کا ہے جو ان شورشوں پر تسلط پانے کی فکر کرتا ہے اور عمل پر دگرام مرتب دیکر عملی قدم اُٹھاتا ہے اس میں اقبالؔ کی شخصیت بہت نمایاں ہے۔ اگرچہ ان کے فلسفہ پر اکثر لوگوں کو اعتراض ہے۔

سرسید اور ان کے ہمنواؤں نے جو راستہ بھی تلاش کیا اُس پر کسی قسم کا اعتراض نہیں کیا جا سکتا کیونکہ تاریخ کا یہی تقاضا تھا۔ جب صنعت و حرفت اور تجارت نے فروغ پایا۔ غیر ملکی سرمایہ داری حکومت کا سہارا لے کر کھڑی ہوئی۔ ایک متوسط طبقہ جو بگڑے ہوئے جاگیرداروں، کچھ زمینداروں اور کچھ مہاجنوں پر مشتمل تھا سماج کا راہنما ٹھہرا۔ نئے تصورات اور نئے میلانات وجود میں آنے لگے۔ علم کا معیار بدل گیا اور مسلمان فرنگی کے پیسہ کو مُردار اور انگریزی تعلیم کو ناجائز ہی سمجھتے رہے تو سرسید کو فکر لاحق ہوئی کہ کہیں ہم ترقی کی رفتار میں دوسری اقوام سے پیچھے نہ رہ جائیں۔ انھوں نے اپنی معاشرت کو انگریزی معاشرت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی اور ہمیں ایک مفاہمت پر آمادہ کر لیا۔ سماج کے اس بدلتے ہوئے رُخ اور زندگی کے ان بدلتے نظریوں کو محسوس کر کے آزادؔ اور حالیؔ کی آوازیں اپنے متقدمین سے مختلف ہو گئیں ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء میں آزاد کا لکچر حدردار

کا نشان قائم کرتا ہے جہاں سے ہماری شاعری میں پچھلی روایات سے بیزاری اور نئے تصورات کا خیر مقدم شروع ہوتا ہے۔ اس صبح انقلاب کا احساس آزاد نے ان الفاظ میں کرایا ہے۔

"ملک ہمارا عنقریب آفرینش جدید کے وجود میں قالب تبدیل کیا چاہتا ہے۔ نئے نئے علوم ہیں، نئے فنون ہیں، سب کے حال نئے، دل کے خیال نئے، عمارتیں نئے نئے نقشے کھینچ رہی ہیں رستے نئے خاکے ڈال رہے ہیں۔ ان طلسمات کو دیکھ کر عقل حیران ہے مگر اسی عالم حیرت میں ایک شاہراہ پر نظر جاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کی سواری شاہانہ چلی آتی ہے۔ ہر شخص اپنے اپنے ویرانے کو جھاڑ بہار رہا ہے اور جس حال میں ہے اس کی پیشوائی کو دوڑا جاتا ہے۔"

تہذیب کی اس شاہانہ سواری کی پیشوائی کے لئے لوگوں نے اپنی حالت سنبھالنے کی فکر کی اصلاح کا ایک غلغلہ اٹھا سائنس اور مذہب میں ہم آہنگی کی کوشش کی گئی۔ معاشرت کا طرز مغربی اسلوب اختیار کرنے لگا جس کے ردعمل کے طور پر شاد، شرر اور اکبر کا اپنی آوازوں میں تلخی پیدا کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اردو ادب میں ان دونوں گروہوں کے بین بین ٹھیٹھ غزل گویوں کا وہ طبقہ تھا جو رامپور اور دکن کی دولتوں سے وابستہ تھا۔ جو اپنے حال میں مست تھا۔ جسے اپنی معاشرت کی فکر نہ تھی جس کی نگاہیں عوام کے دل و دماغ کی الجھنوں پر نہ تھیں۔ جو حسن و عشق کے سامنے حیات کے دوسرے شعبوں کی اہمیت تسلیم نہ کرتا تھا۔

جب بدیسی حکومت کو دیسی حکومتوں پر مکمل فتح حاصل ہو گئی تو اس میں جو حکومتی نظام قائم ہوا وہ نہ خالص جاگیردارانہ تھا اور نہ مکمل صنعتی۔ یہاں کی تجارت اور حرفت میں غیر ملکی سرمایہ ہونے کی وجہ سے ہندوستانیوں کو صرف محنت کے دام ملتے تھے وہ صنعتی نظام کی برکتوں سے محروم تھے ــــ ریل گاڑی، ٹیلیفون، ڈاکخانہ اور تار گھروں سے ان کو آمد و رفت کی آسانی تو ضرور ہوئی لیکن ان چیزوں سے اُن کے پیٹ نہ بھر سکے۔ جس کی وجہ سے انھیں اپنی محکومی، کھوئی ہوئی طاقت، اور لٹی ہوئی عشرتوں کا احساس باقی رہا لیکن چونکہ حال میں ایک زبردست شکست کھا چکے تھے اس لئے سوائے گھاٹے پر صلح کرنے کے اور کر ہی کیا سکتے تھے۔ چنانچہ ۱۸۸۵ء میں جب انڈین نیشنل کانگریس کا تصور پیدا ہوا تو اس کی بنیاد صرف سماجی اصلاح پر تھی۔ ہندوستانی پچھلی سیاسی چوٹ کو ابھی بھولے نہ تھے اس لئے کوئی بڑا بوجھ نہ اٹھا سکتے تھے۔ بتدریج وقت اور حالات بدلتے گئے اور ہندوستان سیاسی ارتقا کی طرف اپنے قدم بڑھاتا رہا۔ ۱۹۰۵ء میں غیر ملکی سرمایہ اپنے ملکی سرمایہ کو ترجیح دینے اور ہندوستانی صنعت و تجارت کے فروغ کے لئے سودیشی تحریک پیدا ہوئی۔ رفتہ رفتہ ہندوستان نے اپنی منتشر قوتوں کو جمع کر کے ہوم رول کا مطالبہ کیا جس کی دھوم قریب قریب جنگِ عظیم کے خاتمے تک رہی۔

غدر سے جنگِ عظیم تک ہمارے سیاسی اور سماجی رجحانات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلا حصہ ۱۹۰۰ء تک اور دوسرا ۱۹۰۰ء کے بعد۔ پہلا حصہ سیاسی بے بسی سے متعلق ہے جس میں خالص حب الوطنی اور معاشرتی اصلاح کی آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ اس صف میں آزاد، حالی، اسمٰعیل، بیان، یزدانی، عبرت گورکھپوری اور سرور جہاں آبادی کے نام زیادہ روشن ہیں۔ جنھوں نے شاعری میں ایک نئی روح داخل کی۔ عقلیت اور اصلیت کے امتزاج سے شعر کی تخلیق کی نیچرل شاعری پیدا کی۔ اجتماعی احساس نے کہ اُردو کو عملی میدان کی طرف بڑھایا اور اپنی آوازوں میں اخلاقی اور اصلاحی عنصر پیدا کر لیا اس زمانہ کی شاعری کھوتے ہوئے ماضی کی یاد اتحاد ملکی، قومی بہبودی اور حب الوطنی کے جذبات سے بھری ہوئی ہے ۱۹۰۰ء کے بعد جو شاعری ہوئی وہ سیاست کی نیم بیداری سے متعلق ہے جس کے نقیب چکبست، اکبر اور مولانا ظفر علی خاں تھے۔ اس

زمانہ کی سیاسی اور سماجی ضرورتوں کا تقاضا تھا کہ ہندوستانی تفریق رنگ ونسل مٹا کر اپنی اجتماعی قوت بہم پہونچائیں اور گورنمنٹ ان کی قومی حیثیت تسلیم کر کے انتظام ملکی میں انھیں شریک کرے۔ ہم برطانیہ کے سائے میں اپنی شاخ پر چہکنے لگیں چونکہ متوسط طبقے کے خوش حال لوگ، ہماری سیاسی رہبری کر رہے تھے جو برطانیہ کے اقتدار سے مرعوب اور جاپان کی قومی ترقی سے مسحور تھے اس لئے برطانیہ کے دامن سے وابستہ رہ کر ملکی ترقی کے قائل تھے۔ وہ کونسلوں اور اسمبلی کی ممبری سے اونچی چیز نہیں دیکھ سکتے تھے اس لئے شاعری کی دنیا میں بھی کوئی خاص سیاسی اقدام کی جھلک نظر نہیں آتی۔ شعراء یکجائی ملکی ترقی اتحاد و اتفاق سودیشی تحریک اور ہوم رول کے نغمے سنا کر ہی رہ جاتے ہیں یا پھر قومی لیڈروں سے اظہار عقیدت کے لئے کچھ نظمیں اور ان کی وفات پر بعض مراثی ملتے ہیں۔

سولھویں صدی عیسوی یورپ میں جاگیردارانہ نظام کے انحطاط اور دولت شاہی سماج کے ابھار کا زمانہ تھا جہاں سے سرمایہ داری وہ بنیادیں لے کر اٹھی جو تقریباً دو سو سال بعد انقلاب فرانس سے متزلزل ہوئیں اور روسو کی قیادت میں رومانی بیداری نے اس کی مصنوعیت کا پردہ فاش کیا۔ بالآخر انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں دولتِ شاہی اہمیت کیخلاف ایک ایسے تصورِ حیات نے جنم لیا جس میں انسان کو سرمایہ کے تحفظ اور افزائش پر ترجیح دی گئی جس میں کسی مخصوص طبقہ کی نہیں بلکہ عوام کی مسرت کا خیال لازمی ٹھہرا لیکن یہ تصور کوئی عملی صورت جنگ عظیم سے قبل اختیار نہ کر سکا۔ جنگ کے دوران میں لوگوں نے محسوس کیا کہ یہ بربریت کا کھیل تہذیب و تمدن کی آڑ لے کر چند دولت پرستوں کی مرضی کے لئے کھیلا گیا ہے اور اخلاق کے حامیوں اور مذہب کے طرفداروں نے بھی اِن نشہ بازوں کا ساتھ دیکر انسان اور انسانی منفعت کو سرمایہ داری کے تحفظ پر قربان ہونے دیا تو انھوں نے ایسے نظام معاشرت وحکومت کی تلاش کی جس میں انسانی ہمدردی کا خیال ہر چیز پر مقدم ہو جس کا وجود عوام کے فائدے کے لئے ہو کسی مخصوص طبقے کے لئے نہ ہو جس میں انسان انسان کا بھائی سمجھا جائے بالآخر انھیں مارکس کے فلسفہ سے مدد مل گئی جس کے سہارے پر روس میں اشتراکی نظام قائم ہوا۔ یہ نظام دراصل بیسوی صدی کے حالات کے مطابق مارکس کے نظریے کی تفسیر تھی۔

جنگِ عظیم کے بعد ایک عام انتشار اور بےچینی کی لہر تمام دنیا میں پھیل گئی۔ فاتح اور مفتوح دونوں قومیں مالی پریشانیوں میں مبتلا ہو گئیں۔ شکست خوردہ ممالک تو کچل ہی گئے تھے لیکن فاتح اقوام بھی کچھ فائدے میں نہ تھیں۔ اب ایسی صورت پا کر ہر قوم کا حکومتی نظام اپنی اپنی وقتی ضرورت کے مطابق تعمیر ہوا۔ جرمنی اور اٹلی نے فاشیت کی حمایت کی جو صنعتی انجمنوں کے اتحاد سے بنا تھا جس میں وہی سرمایہ دارانہ ذہنیت کارفرما تھی جو شہنشاہیت کی ایک دوسری تصویر تھی۔ برطانیہ اور فرانس جمہوریت کی قبا پہنے ہوئے تھے لیکن دوسروں کے لئے اُن کے سینوں میں بھی شہنشاہیت کے دل دھڑک رہے تھے۔ ہندوستان غیر کا محکوم تھا اس لئے عملی اعتبار سے وہ کسی نظریئے کا بھی حامل نہ تھا لیکن اپنی فاقہ کشی، مفلسی، غلامی اور موت سے گھبرا کر وہ ایک اعلیٰ قسم کی جمہوریت کا متمنی تھا۔ وہ ایک ایسا نظام چاہتا تھا جس میں ملک کی حکومت خود ملک ہی کی بہبودی کے لئے ہو۔ اسی خیال کو لے کر اُس نے سیاسی ارتقا کی طرف اپنے قدم بڑھائے جس پر حکومت کی حد بندیاں بڑھیں لیکن وہ دنیا کے دوسرے ممالک سے سبق لے کر ہر سخت سے سخت امتحان اور بڑی سے بڑی قربانی کے لئے تیار ہو گیا۔ حکومت کی زبان بندیوں سے اُس کی آواز میں ایک اور جوش اور اس کے قدم میں ایک اور استقامت پیدا ہوئی۔ اُس زمانے کے سیاسی تحرکات کی ایک مختصر سی تفصیل دے دینا غالباً فائدے سے خالی نہ ہوگا۔

جنگ عظیم کے دوران میں ہندوستانیوں نے جو پامردی دکھائی اس کا اعتراف برطانیہ کو بھی تھا۔ وہ برطانیہ کی خوشنودی میں اپنی ملکی بہبودی سے منہ موڑ کر جنگ کی آگ میں کود پڑے تھے۔ انھیں برطانیہ کے وعدوں سے خیال ہوتا تھا کہ شاید اس وفاداری کے صلے میں کسی قسم کی آزادی ضرور مل جائے گی اور جنگ کے بعد ملک کی اقتصادی حالت ضرور سنبھل جائے گی۔ لیکن ۱۹۱۸ء میں جب مانٹیگو چیمس فورڈ رپورٹ آئی تو حقیقت کھلی اور ہندوستانی مایوس ہو گئے۔ ملک میں چاروں طرف اقتصادی انتشار پیدا ہو گیا۔ فوجی محکموں میں کام کرنے والے لوگ بیکار ہو ہو کر گھر لوٹنے لگے۔ جا بجا خشک سالی ہونے لگی صوبۂ بمبئی میں ایک زبردست قحط پڑا۔ کاشتکاروں نے شور مچایا۔ لگان بند کر دیئے اور ستیہ گرہیں شروع کر دیں۔ مزدوروں نے فیکٹریوں میں ہڑتالیں کیں۔ نیشنل کانگریس نے ملک کو آمادہ پا کر اپنی سیاسی پالیسی بدلی۔ کسان اور مزدوروں کو معتمد اور متحد پا کر اپنی آواز میں زور اور ایک تلخی پیدا کی۔ جس کے جواب میں رولٹ ایکٹ بنا، جلیانوالے کا حادثہ پیش آیا اور ہندوستان میں ہنگامہ مچ گیا۔ اسلامی ممالک کے مسائل پر ہندوستان کے مسلمانوں میں برہمی پیدا ہو چکی تھی جسے ملکی آنچ نے اور گرمی دی۔ اب خلافت کی تحریک منظم صورت سے سامنے آئی اور ہندو مسلمان متحدہ قوتوں کے ساتھ سیاسی میدان میں آگے بڑھے۔ ترک موالات کو راہِ عمل بنا کر جا بجا ہڑتالیں ہوئیں اور سرکاری دفتروں، کونسلوں اور اسمبلیوں کے بائیکاٹ کئے گئے۔ بہت سوں نے خطابات واپس کئے اور بہت سے لوگ ملازمت سے مستعفی ہو ہو کر گھر آ گئے۔ یہ سلسلہ آٹھ دس سال تک برابر چلتا رہا اور کسانوں، مزدوروں اور سیاسی رہنماؤں میں حرارت بڑھتی ہی رہی بالآخر ۱۹۲۸ء میں ہندوستان کی بات میں ایک اہم منزل آئی، ملک نے ایک زبردست قدم اٹھایا یہ اشتراکی رجحان سے پیدا ہوا تھا اب جتنی ہڑتالیں ہوئیں ان سب میں اشتراکی نعرے بلند ہوتے۔ حکومت کو ایک نئے خطرے سے سابقہ پڑا۔ گورنمنٹ نے لیڈروں کو گرفتار کر کے بغاوت کے جرم میں مقدمہ قائم کیا۔ مجرموں میں چند انگریز بھی شامل تھے۔ اب نوجوان پرجوش طبیعتوں نے محسوس کیا کہ کانگریس کے عدم تعاون کا کچھ زیادہ اثر نہیں ہو سکے گا۔ ہندوستان کو اگر واقعی آزادی مل بھی گئی تو اس کی بنیاد اسی جمہوریت پر ہوگی جس میں متوسط طبقہ کا ہاتھ ہوگا اور ہندوستان کی معاشی زندگی کچھ زیادہ نہ سدھر سکے گی۔ چنانچہ اب تک جو کچھ آزادی کا تصور تھا اس سے آگے بڑھ کر انھوں نے اقتصادی آزادی کو مطمح نظر بنایا اور ۱۹۳۵ء میں منظم طور پر اپنی سوشلسٹ پارٹی قائم کی جو کانگریسی احکامات ہی کے زیر اثر تھی۔ اسی سال ہندوستانی فیڈریشن پاس ہوا جس کے بموجب ۱۹۳۷ء میں ہندوستانیوں نے ملکی انتظامات اپنے ہاتھ میں لئے۔ وزارتیں قائم ہوئیں۔ لیکن ہندوستانی اسے ناکافی سمجھتے ہوئے اپنی آئندہ منزل تک بڑھنے کی فکر کرنے لگے۔ بدقسمتی سے اسی زمانہ میں ہندو مسلم جذبات ایک دوسرے سے ٹکرانے لگے، جا بجا فسادات اور بلوے ہوتے۔ مسلم لیگ نے ہندوؤں کے خلاف مسلمانی تحفظات کو آزادی پر ترجیح دی اور ایک نئے سرے سے قوت پا کر اپنا منتہائے نظر پاکستان تجویز کیا۔ ہندو مہاسبھا ہندو راج کا خواب دیکھتی ہوئی اٹھی۔ مختصر یہ کہ ہندوستان کی معاشی و اقتصادی حالت جہاں تھی وہیں رہی۔ اتنے میں دوسری جنگِ عظیم کا وقت آ گیا۔

اردو شاعری میں سیاسی موضوعات کی ابتداء اکبرؔ، چکبستؔ، اقبالؔ اور ظفر علی خاں سے ہوتی ہے۔ ان سے قبل خالص حب الوطنی کا تصور تھا جو اپنی برسات، اپنے پہاڑ اور اپنے دریاؤں سے محبت پر ختم ہو جاتا تھا۔ ان شعراء نے وطن کا سیاسی تصور پیش کیا۔ ہندوستانیوں کی کھوئی سیاسی قوتوں کی طرف اشارہ کیا اور کونسلوں اور اسمبلیوں کے حقوق کو ناکافی سمجھ کر تنقید کی اس سلسلے میں اکبرؔ کا طنزیہ انداز بڑا موثر ثابت ہوا۔ مثلاً کہتے ہیں :-

انڈیوشن کی شورش سے مگر اسکا اثر غائب — پلیٹوں کی صدا سنتا ہوں اور کھانا نہیں آتا
عزت ملی ہے شرکتِ کونسل کی شیخ کو — غازہ ملا گیا ہے رخِ ناقہ مست پر
کام اس ملک میں ہو سلف گورنمنٹ سے کیا — زہر کو ہضم کرے کوئی پیپرمنٹ سے کیا

سیاسی تنقیدیں اول اول تشبیہ و استعارات کے لباس میں بیان کی گئیں مثلاً اقبال کہتے ہیں:

چھپا کر آستیں میں بجلیاں رکھی ہیں گردوں نے — عنادل باغ کے غافل نہ بیٹھیں آشیانوں میں
وطن کی فکر کر ناداں مصیبت آنے والی ہے — تری بربادیوں کے مشورے ہیں آسمانوں میں
نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو — تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

استعارات کے پردوں میں اپنی سیاسی چوٹیں دکھانا کوئی اکبر سے سیکھے۔ عمر بھر یا تو سرکاری ملازم رہے یا سرکار کے پنشن خوار۔ ایسی حالت میں کوئی مخالف نظریہ بیان کرنا آسان نہ تھا۔ اس لئے لبوں پر تمام عمر مصلحت اندیشیوں کی مہر لگائے رہے۔ لیکن بے چین طبیعت اور دکھا ہوا دل ان حد بندیوں سے خاموش نہیں رہ سکتا تھا۔ اس لئے انھوں نے اپنی سیاسی تنقیدوں کو "ظرافت کے لحاف" اُڑھا دیئے۔ مثلاً برطانیہ کی برکات کا ایک شہرہ تھا لیکن اکبر ان عنایات کو ناکافی سمجھتے تھے ان کا خیال تھا کہ ہزار اسباب راحت ہوں اسیری پھر اسیری، چنانچہ فرماتے ہیں:-

کہا صیاد نے بلبل سے کیا تو نے نہیں دیکھا — کہ تیرے آشیاں سے یہ قفس آراستہ تر ہے
کہا اس نے اسے تسلیم کرتی ہے نظر میری — نشاطِ طبع کی مہلک مگر بیماریٔ پر ہے

ہندوستان کی سیاسی تحریک کے گہرے نقوش ہمیں چکبست کے یہاں نظر آتے ہیں۔ ان کا ننانوے فیصدی کلام سیاسی احساسات میں ڈوبا ہوا ہے اور ہوم رول کی اُنھوں نے ایک حد تک تاریخ ہی پیش کی ہے۔ ان کی شاعری میں حب الوطنی کا سیاسی تصور سب سے پہلے ۱۹۰۵ء میں ملتا ہے جہاں وہ درد بھرے لہجہ میں ہندوستان کے افلاس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ؏

اک لاش بے کفن ہے ہندوستاں ہمارا

یہ زمانہ سودیشی تحریک کا زمانہ تھا رفتہ رفتہ سیاست نے جس رفتار سے قدم بڑھایا چکبست کی شاعری اُسی رفتار سے سیاسی خیالات کی ترجمانی کرتی رہی چنانچہ ۱۹۱۸ء تک وہ سیاسی موضوعات سے ایک ایسا دیوان مرتب کر چکے تھے جسے صبحِ وطن کا نام دیا جا سکتا تھا۔ اس زمانہ تک وہ اپنی مخصوص نظمیں وطن کا راگ، آوازۂ قوم، ہوم رول اور مسز اینی بسنت وغیرہ لکھ چکے تھے جو اپنے عہد کی سیاسی نیم بیداری کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ۱۹۱۸ء کے بعد ہندوستانی سیاست نے جو کروٹ بدلی تھی چکبست اُس کی مطابقت میں اپنی رفتارِ فکر کو تیز نہ کر سکے۔ شاید پیشہ کی مصروفیتوں نے ان سے فرصت کے لمحات چھین لئے تھے اور ان کا شاعری سے لگاؤ بہت سرسری رہ گیا تھا کیونکہ جنگِ عظیم کے بعد اگرچہ وہ آٹھ سال کے قریب زندہ رہے لیکن اس دور میں ان کی چند ہی نظمیں ملتی ہیں۔

اقبال کی شاعری میں ہندوستان کی سیاسی بے چینی کا بہت معمولی سا عکس ملتا ہے۔ یورپ جانے سے قبل انھوں نے چند نظمیں وطنی جذبات سے متعلق کہیں جن میں "تصویرِ درد" کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یورپ میں رہ کر انھوں نے دنیا کی سیاستوں کا فلسفیانہ مطالعہ کیا اور ایسے فلسفۂ زندگی اور نظامِ حکومت کی تلاش کی جو قرآن کے احکامات سے ہم آہنگ

ہو۔ اس جستجو میں ان کی سیاسی نظر ایک دوسرا رخ لے آئی۔ وطن کی محبت تو انھیں سوادِ رومۃ الکبریٰ میں بھی نہیں بھولی لیکن وہ اپنا بین الاقوامی نظریہ وطنیت کے محدود گوشہ پر قربان نہیں کر سکے کیونکہ وطنیت کے سیاسی تصور میں انھیں قومیت اسلام کی جڑ کٹتی ہوئی نظر آتی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ وطنیت کی حدبندیاں مخلوقِ خدا کو اقوام میں بانٹ دیتی ہیں۔ بایں ہمہ اقبال کے یہاں بعض اشعار اور نظمیں وطن کے سیاسی درد میں ڈوبی ہوئی بھی نظر آتی ہیں مثلاً:

اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور      آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو      جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو      جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
بتخانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن      تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہِ محراب

ضربِ کلیم میں ایک اور چھوٹی سی نظم "گلہ" دیکھئے:

معلوم کسے ہند کی تقدیر کہ اب تک      بیچارہ کسی تاج کا تابندہ نگیں ہے
دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ      بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے
جاں بھی گروِ غیر بدن بھی گروِ غیر      افسوس کہ باقی نہ مکاں ہے نہ مکیں ہے
یورپ کی غلامی پہ رضامند ہوا تو      مجھ کو تو گلہ تجھ سے ہے یورپ سے نہیں ہے

یورپ سے واپسی پر ان کا خصوصی رجحان اس بین الاقوامی روحانی نظام سے وابستہ ہو گیا تھا جس کو آئینِ اسلام کہتے ہیں اور اس آئین کے ذریعہ وہ مشرق اور مغرب دونوں کی تاریکیوں کو سحر میں تبدیل کرنا چاہتے تھے اس نظریے کے ساتھ انھوں نے دنیا کی سیاست پر جو تنقیدیں کی ہیں وہ ہمارے ادب کے سیاسی تصورات میں ایک گراں بہا اضافہ ہیں۔ لیکن ہندوستانی سیاسی مسائل کی ہمنوائی ان کے یہاں موجود نہیں۔

سیاسی کشمکش اور ہندوستانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب جوش ہے۔ اس کے تمام کلام میں آزادی کا ایک جوش بھرا پڑا ہے۔ اس نے اپنی شاعری کا خود یہ مقصد قرار دیا ہے کہ ؎

خواب کو جذبۂ بیدار دیئے دیتا ہوں      قوم کے ہاتھ میں تلوار دیئے دیتا ہوں

اس کے ساتھ ہی وہ اپنی زندگی کا مقصد یہ قرار دیتے ہیں کہ اے ہندوستان جس وقت تو مجھ کو پکارے گا ؎

مری تیغِ رواں باطل کے سر پر جگمگائے گی      ترے ہونٹوں کی جنبش ختم بھی ہونے نہ پائے گی

وہ جب اپنے گرد و پیش بزدل افرادِ قوم کا مجمع دیکھتے ہیں جو اپنی محکومی میں مست ہیں اور آزادی کا ہوش نہیں تو وہ غصہ سے چلا اٹھتے ہیں اور بارگاہِ ایزدی میں شکایت کرتے ہیں کہ ؎

ان بزدلوں کے حسن پہ شیدا کیا ہے کیوں      نامرد قوم میں مجھے پیدا کیا ہے کیوں

جوش کے یہاں ہندوستان سے محبت اور ہندوستان کی آزادی کا جذبہ شروع ہی سے پایا جاتا ہے لیکن وہ واضح طور پر آزادیٔ ہند کے پیغامبر اس وقت سے ہوئے جب کہ ہندوستانی سیاست میں اشتراکی رنگ آیا۔ یہاں سے وہ ایک ایسے فلسفۂ زندگی کے ترجمان بنے جو زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بے نقاب کرے۔ سماج کی کمزوریوں کو اجاگر کر کے دکھائے جس سے رانی اور مہترانی کو ایک ہی صف میں کھڑا کر دیا جائے۔ جنگِ عظیم کے بعد یورپ کے اکثر ممالک میں ادب کے متعلق یہ ترقی پسند نظریہ عام ہو گیا تھا

جو زندگی اور ادب کے درمیانی رشتہ کو مستحکم بناتا رہا۔ شعراء اور ادیب زندگی کی تلخیوں میں یہاں تک ساتھ دینے لگے کہ جب فاشیت کے جبر و استبداد اہلِ علم کے ساتھ زیادہ بڑھے تو انھوں نے ۱۹۳۶ء میں پیرس میں ایک کانفرنس کی جس میں فاشیت کے اس رویئے کے خلاف آواز بلند کی اور عوام کے سکون میں اضافہ کرنے کے لئے اشتراکیت کا پروپیگنڈا اپنا نصب العین بنایا۔ اور ایسے ادیبوں کی ایک انجمن قائم ہوئی جو اشتراکیت کی حمایت کریں۔ اس انجمن کا نام انجمن ترقی پسند مصنفین تجویز ہوا۔ دنیا کے مختلف ممالک میں اس کی شاخیں کھلیں۔ ہندوستان کے ترقی پسند مصنفین کی انجمن اسی کی ایک شاخ ہے۔ اردو شاعری کی دنیا میں اس کے مخصوص افراد جوش، فیض، مجاز، علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، اختر الایمان، سبط حسن زیدی اور عسکی جواد، بتائے جاتے ہیں۔

اب یہ بات ذرا غور طلب نظر آتی ہے کہ ترقی پسند ادب کا صحیح مفہوم کیا ہوگا۔ کس ادب کو صحیح معنوں میں ترقی پسند کہا جا سکتا ہے اور کس کو نہیں۔ اور یہ ہمارا نام نہاد ترقی پسند ادب آیا واقعی ترقی پسند ہے یا یہ محض خود ساختہ نام ہی نام ہے۔ اس سلسلے میں مجھے پروفیسر مجنوں کی تعریف یاد آگئی جو مختصر، مکمل اور فلسفیانہ ہے۔ "وہ کامیاب اور ترقی پسند ادب اسے سمجھتے ہیں" جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو، جس میں واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت ایک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں۔ جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں ملکر ایک مزاج بن جائیں۔ جس میں موضوع اور اسلوب دونوں کا خیال رکھا جائے۔ جو ہمارے ذوقِ عمل اور ذوقِ حسن دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔"

اس تعریف کو سامنے رکھ کر ہم مختصر الفاظ میں ترقی پسند ادب کی یہ تعریف مرتب کر سکتے ہیں کہ وہ ایسا ادب ہے جو فنی احساسات اور جمالیاتی تسکین کے ساتھ ہماری زندگی کو بھی سدھار سکے۔ زندگی اتنی وسیع اور پیچیدہ ہے کہ جس میں ہزاروں شعبے موجود ہیں۔ ادب ان میں سے کس کا دامن تھامے اور کس کا ہاتھ چھوڑ دے اس کا فیصلہ بڑا مشکل ہو جائے گا لیکن ہمیں دیکھنا چاہیئے کہ وہ کون سے شعبے ہیں جو زندگی کے وسیع گوشے سنبھالے ہوئے ہیں اور دوسرے شعبوں پر بھی اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ ادب کو چاہیئے کہ خصوصیت کے ساتھ انھیں کو پیشِ نظر رکھے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ زندگی کے ایسے زبردست شعبے تہذیب اور اخلاق ہیں۔ تہذیب اندازِ نظر یا اقدار کا دوسرا نام ہے جس کے ذریعے سے ہم دنیا کی مختلف اشیاء کو ناپ کر بعض کو اپنے لئے اہم سمجھتے ہیں اور بعض کو غیر اہم۔ انھیں اقدار کی ماہیت کے تجزیے پر ہم کسی تہذیب کے بلند و پست ہونے کا فیصلہ کرتے ہیں اگر اقدار ایسی چیزوں کو اہمیت دیں جو انسان کے دائمی سکون اور برتری کی ضامن ہوں تو ہم کہیں گے کہ وہ تہذیب بلند ہے انسانی سکون اور برتری کی ضامن وہ مادی اور روحانی ترقی ہے جو زندگی کو صحیح طور پر بڑھنے اور پھیلنے میں مدد دے۔ روحانی ترقی کا ذریعہ اخلاق ہے اور مادی ترقی کے لئے ہم سیاسی اور اقتصادی قوتوں کے تابع ہیں جو سماج اور تہذیب دونوں پر قابو رکھتی ہیں

اس بحث کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ صحیح ترقی پسند ادب وہ ہوگا جو:-

(۱) تہذیب کا ضامن ہو یعنی (ا) اخلاق کو اہمیت دے (ب) اقتصادی اور سیاسی بےچینی کو دور کرنے کی کوشش کرے۔

(۲) زندگی سے گریز کے بجائے اس کی تلخ حقیقتوں کو بے نقاب کرے۔

(۳) ہمارے جمالیاتی ذوق کی تسکین کرے۔

(۴) فنی تکمیل کا احساس رکھتا ہو۔

اور ہمارے ترقی پسند ادیب جو اشتراکیت کے حامی ہیں ان تمام اجزاء میں سے صرف اقتصادی پریشانی دور کرنے کی کوشش کی

غلامانہ پیروی کرتے ہیں۔ وہ اخلاق کے قائل نہیں اور فن سے بے نیاز ہیں۔ جمالیات کو ایک طرح کا نشہ بتلاتے ہیں اور جنسی بھوک پہ جان دیتے ہیں۔ وہ ادب سے ایسے موضوعات چھانٹ لیتے ہیں جو اُن کے اشتراکی مسلک سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ وہ ماضی کو مہمل سمجھتے ہیں مستقبل سے بے خبر ہیں اور حال کو بدلنے کے لئے انقلاب پر آس لگائے بیٹھے ہیں۔ ان کی شاعری تمام تر عصری چیز ہے جو ہندوستان کو آزادی مل جانے پر آنے والی نسلوں کے لئے مہمل ہو کر رہ جائے گی۔

جوش اسی محدود ترقی پسندی کے علمبردار ہیں وہ ہندوستان کی آزادی کا خواب انقلاب کے اندر محسوس کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ ان کی یہ ناعاقبت اندیشی بوڑھے لیڈروں کی عاقبت بینی سے بدرجہا بہتر ہے۔ لیکن یہ ان کی ایسی غلطی ہے جسے ہٹ دھرمی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان کے پیغام میں ہمیں کوئی ایسی راہبری نہیں ملتی جس سے ہم افتادگی میں کوئی راستہ نکال سکیں۔ رشید صدیقی کے الفاظ میں وہ جس فشارِ ذہنی میں مبتلا ہیں اس کا مرثیہ کہا گیا ہے مخاطب کی راہبری نہیں کی گئی بجائے اس کے کہ وہ اپنے دل میں یا اپنے مخاطب کے دل میں کوئی ولولہ پیدا کریں نوحہ خوانی میں گم ہو جاتے ہیں۔ وہ راستہ بتانے کے بجائے اعلان کرتے رہنے کا مادہ رکھتے ہیں۔ وہ قافلہ کو یہ بتاتے رہتے ہیں کہ اب چلنا چاہیئے لیکن راستہ کیا ہو گا، قافلہ کو کن کن منزلوں سے گزرنا پڑے گا۔ کن کن خطرات سے دوچار ہونا ہوگا اور ان سے بچنے کی کیا صورت ہو گی۔ اس چیز کا نمود ان کے پیغام اور ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔ اور یہ کمی غالباً اس وجہ سے پیدا ہوئی کہ ان کے یہاں فکر کا عنصر بہت کم ہے فکر سے میری مراد تخیل کی بلندی نہیں بلکہ وہ فلسفیانہ نظر ہے جو ہمارے ہیجانات کی اصلاح کرے اور دنیا کی تاریک فضاؤں میں ہمیں ایک روشن تر راستہ بتلائے۔ یہ عنصر اقبال کے یہاں بہت پختہ ہے۔ ممکن ہے آپ کو اُن کے مقرر کئے ہوئے مقصدِ حیات سے اختلاف ہو کیونکہ وہ انسان کو ایسا مکمل دیکھنا چاہتے تھے جو اپنی صفات میں ایزدیت کے قریب ہو اور آج کل کا مغربی فلسفہ انسان کو محض افادی معیار پر پرکھنا چاہتا ہے۔ بہرحال اقبال نے اپنا پیغام جس فلسفیانہ استدلال اور منظم صورت میں پیش کیا ہے وہ جوش سے بدرجہا بہتر ہے۔ جوش اور اقبال دونوں اپنے اپنے مخاطبین کو باطل سے جہاد پر آمادہ کرتے ہیں لیکن دونوں کے حاضرین کو اگر ایک صف میں کھڑا کر کے ان کی ذہنیتوں کا اندازہ کیا جائے تو ایک گروہ کے افراد غیر منظم، ہنگامی، انتشارِ ذہنی میں مبتلا اور تعمیر کے بجائے تخریب کے حامی نظر آئیں گے اور دوسرے افراد شائستہ اور منظم۔ اقبال موجودہ نظام سے متنفر نہ تھے بلکہ اسلامی نظام کو مقدم سمجھ کر باقی سب نظام اس میں جذب کر دینا چاہتے تھے اور جوش اس بات کی تلقین کرتے ہیں کہ اگر تم اس نظام سے مطمئن نہیں تو اسے مٹا ڈالو۔ اقبال کے یہاں دنیاوی تکالیف کا حل ریاضت ہے اور جوش اور دوسرے ترقی پسند شعراء کے یہاں انقلاب!

بایں ہمہ جوش کی بعض سماجی نظمیں ان کے کلام کا رومانی اور نیچرل حصہ اور ان کی صناعی اردو ادب کی گرانقدری کی بھی ضامن ہے۔ وہ واقعات کے ہو بہو بیان، جذبات کی لاثانی ترجمانی اور نفسیات کے اظہار میں یدطولیٰ رکھتے ہیں اور اپنی نکتہ چینی سے مناظر کی تصویر بنا کر کھڑی کر دیتے ہیں۔ وہ اچھوتی تشبیہات اور نادر استعارات کے بھی بادشاہ ہیں۔

اُردو شاعری کا ماضی سماجی حالات کی تفسیر اور تنقید دونوں سے بڑی حد تک محروم تھا کیونکہ شاعری یا تو درباری اشارے کے مطابق چلتی تھی یا پیرانِ خانقاہ کے مذاق پر۔ پہلا طبقہ رعایا کے جذبات کا احساس ہی نہیں رکھتا تھا اور دوسرا اس دنیا کے ہنگاموں کو لعنت قرار دے کر ان سے دامن بچا لیتا تھا۔ اس وجہ سے دنیا، دنیا کی زندگی کے پست و بلند، رسم و رواج کی افراط و تفریط، محتاج لوگوں کی مجبوریاں اور بااختیاروں کے مظالم کی تصویریں عموماً شاعری میں نہ کھنچ سکیں اُس زمانے

کی غزلوں میں تو ان موضوعات کی جھلک بھی نہیں معلوم ہوتی مثنویوں میں صرف ایک آدھ جگہ ایسے اشارات آئے ہیں مرثیوں کے موضوعات ہی چونکہ دنیا اور آخرت، حق اور باطل، سلطنت اور غربت کے تصادمات تھے اس لئے وہ غیر شعوری طور پر سماجی اصلاح کا رنگ لئے ہوئے وجود میں آئے۔ حکومت کا جبر و استبداد، امام کی حق کوشی اور غربت، مذہب کے دعویداروں کی دنیا پرستی پر یہ سب چیزیں مل کر سماجی زندگی کا ایک حصہ پیش کرتی ہیں۔ لیکن یہ کوئی شعوری کوشش نہ تھی جس کا مقصد عوام کی زندگی کو بہتر بنانا ہوتا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جب سیاسی اور اقتصادی حالات دگرگوں ہوتے گئے تو انفرادی دکھ درد اجتماعی صورت اختیار کرنے لگا ہر قوم کو اپنی اپنی زبوں حالی کا احساس ہوا۔ سرسید نے ایک طرف اور راجہ رام موہن رائے نے دوسری طرف اپنی اپنی قوم کی دستگیری کی فکر کی۔ اصلاح کی ترکیبیں سوچی گئیں۔ شاعروں نے بھی اصلاحی اور تبلیغی کام شروع کیا لیکن چونکہ ان کے جذبات فرقہ وارانہ تھے اس لئے عام ملکی باشندوں کی اصلاح کی فکر نہ ہوئی۔ جب ہندو مسلم متحد ہو کر سیاسی میدان میں آگے بڑھے تو عام سماجی زندگی کے ابھار اور جنتا کے سدھار کا خیال پیدا ہوا۔ ہندوستان کے محتاج طبقے اب شاعروں کے موضوعات بننے لگے۔ چنانچہ اکبر، چکبست اور مولانا ظفر علی خاں نے جہاں سماجی نظام میں افراط و تفریط پائی وہیں اپنے اپنے مخصوص انداز میں ٹوک دیا۔ اقبال ہندوستان کی سماجی اصلاح میں ایک خاص درجہ رکھتے تھے۔ انھوں نے ہماری زندگی اور معاشرت میں جہاں خلا پایا ہے وہیں انگلی رکھدی ہے۔ ان کے یہاں صوفی، ملا اور فقیہہ سب کے عیوب پر نظر ڈالی گئی ہے۔ تصوف اور مذہب کے مسخ شدہ چہروں سے نقاب اٹھایا گیا۔ اردو شاعری میں پہلے پہل کسان اور مزدور کی اہمیت اس انداز سے ظاہر کی گئی ہے ؎

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیامِ کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دستِ دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی
اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات
اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

اقبال کے بعد جوش، سیماب، احسان، علی اختر، روش وغیرہ سب کے یہاں اس قسم کی جرأت فکر نظر آئی ان سب نے سماج کے پکتے ہوئے پھوڑوں پر نشتر لگائے ہیں لیکن اردو میں اشتراکی رنگ آنے کے بعد جب سماجی اصلاح کو قدر خاص حاصل ہوگئی تو پھر کسان اور مزدور ہی نہیں بلکہ فقیر، فقراء، خانہ بدوش اور طوائف، چور اور ڈاکو سب کے ساتھ ہمدردی پیدا ہوگئی دین کے جھوٹے نام لیوا جن میں مذہبی روح تو تھی لیکن وہ اپنی برتری کے ڈھونگ رچائے ہوئے تھے ان کی بھی پول کھولی جانے لگی۔ ہر جگہ انسان کی جہالت کا افسوس، خود غرضی کا ماتم اور غریبوں کی بے نوائی پر اشک فشانی ہونے لگی۔ اب یہ ہماری بدقسمتی کہ نئے ادب کے علمبردار "جب" حسن اور مزدوری" کے عنوان سے نظم کہیں تو بجائے اس کے کہ مزدور عورت کو اچھی ماں دیکھنے کی تمنا کریں ان کے نفسیاتی مطالبات اس سے آگے نہیں بڑھنے دیتے۔ ع

اس کلائی میں تو کنگن جگمگانا چاہیئے

اب شاعر "جامن والیوں" اور "مالنوں" کو بھی موضوعِ شعر بنانے لگے ہیں اس کی خوشی ہے لیکن وہ اکثر درجہ رسوائی بھی بن جاتی ہیں اس کا افسوس ہے۔

جوش اور ان کے دبستان کے دوسرے شاعروں میں مذہب پر جو طعن و تشنیع ہے اس کا مقصد اصلاح نہیں بلکہ دل کے پھپھولے پھوڑنا ہے۔ ان کے یہاں مذہب سے بیزاری کا کوئی خاص سبب نہیں بیان کیا جاتا۔ وہ مولوی سے اس لئے ناراض ہیں کہ اس کا پیشہ ہی بُرا ہے۔ شاید انھیں اس بات کا یقین نہیں کہ خدا کی یہ مخلوق بھی انسانوں کی ایک جماعت ہے جس طرح ہر جماعت میں اچھے بُرے سب طرح کے آدمی ہوتے ہیں اس میں بھی ایسے ہی ہونے ممکن ہیں۔

جدید اردو شاعری میں سیاسی اور سماجی رجحانات کے بعد مفکرانہ یا فلسفیانہ عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ ہندوستانی شعرا میں اس عنصر کی ابتدا بیدل سے ہوئی اور پھر بیدل ہی کے توسط سے غالب میں یہ رنگ پیدا ہوا۔ غالب نے فلسفہ کو شعر بنا دیا تھا لیکن اقبال اپنے پیغام کی دھن میں کچھ ایسے گم ہوئے کہ انھوں نے شعر کو بھی فلسفہ بنا دیا جس کی وجہ سے ان کے کلام کے حصۂ آخر میں ایک تھکا دینے والی خشکی محسوس ہوتی ہے جس کا جواب انھوں نے یہ دیا تھا کہ ؎

میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

اقبال کے بعد جب جوش پر نظر جاتی ہے تو ان کے یہاں کسی خاص مفکری کا پتہ نہیں چلتا کیونکہ وہ بالطبع مصور ہیں اور فلسفہ کی الجھنوں میں نہیں پڑتے پھر بھی جنون و حکمت کے بعض قطعات ایسے ہیں جن میں ایک فلسفیانہ گہرائی کا پتہ چلتا ہے اور حقائق کے چہرے سے نقاب اٹھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ علی اختر حیدر آبادی اور عبدالحمید عدم اپنی نظموں اور غزلوں میں کچھ ایسے مسائل چھیڑ جاتے ہیں جن سے ان کی سوجھ بوجھ اور نظر کا عمق ظاہر ہوتا ہے۔ فراق بھی غزل کے بکھرے ہوئے اشعار میں حیات اور کائنات کی بہت سی گتھیاں سلجھا جاتے ہیں اور بہت سے نیم محسوس خیالات کو عریاں کر جاتے ہیں۔ ان کے دیوان سے اگر ایسے منتشر اشعار ایک جگہ چھانٹ لئے جائیں تو مختلف فلسفیانہ مقولوں کا ایک اچھا خاصہ باب مرتب ہو سکتا ہے۔

جدید شاعری کا ایک اور اہم رجحان رومانیت ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں ایک نوجوان طبقہ انگریزی تعلیم سے متاثر ہو کر اپنی آسودگی تلاشِ حسن میں محسوس کرنے لگا جسے آسکر وائلڈ اور پیٹر سے نثر میں اور شیلی، ورڈز ورتھ، کالرج اور سوئن برن وغیرہ سے نظم میں امداد ملی۔ ۱۹۱۲ء میں گیتانجلی کا ترجمہ ہوا جس نے رومانی تحریک کو اور قوت پہنچائی اور اردو نثر و نظم میں اس کا عام رواج ہو گیا۔ ہماری رومانی تحریک کی خصوصیات تلاشِ حسن، احساس تحیر اور پرکیف اندازِ بیان تھے۔ نثر میں اس تحریک کی علمبرداری ل۔ احمد، مولانا نیاز، سجاد حیدر، مہدی اور سجاد انصاری نے کی اور نظم میں سرور جہان آبادی اقبال اور سیماب نے اقبال کی بانگِ درا کا پہلا اور دوسرا حصہ یعنی وہ کلام جو یورپ سے واپسی سے قبل تصنیف ہو چکا تھا رومانی عناصر سے لبریز ہے رومانی تحریک کی گرم بازاری جنگ عظیم تک رہی لیکن جنگ کے بعد اقتصادی مجبوریوں نے لوگوں کو دنیا سے بے خبر نہ ہونے دیا اور تقریباً ۱۹۲۵ء کے بعد سے رومانی اسلوب اور موضوعات دونوں کے خلاف ردِ عمل شروع ہوا جس کی وجہ سے نثری حصہ جسے ادب لطیف کہتے ہیں افسانوں کی زد میں آ کر قریب قریب ختم ہی ہو گیا۔ لیکن نظم میں اس کا وجود ابھی تک باقی ہے اور آج بھی جوش، اختر شیرانی، اختر انصاری، جان نثار اور فیض سینکڑوں لاجواب رومانی نظموں کے مصنف ہیں اس دور کی رومانیت کی خصوصیات یہ ہیں کہ عشق و حسن کے بیانات میں نفسیاتی پہلوؤں کو ملحوظ رکھا جائے۔ صرف عاشق ہی جذبات کی لوٹ نہیں ہوتا۔ محبوب بھی اس دنیا کے انسانوں کی طرح محبت کر سکتا ہے، اس کے بھی جذبات ہوتے ہیں جن سے شاعر کو چشم پوشی نہیں کرنی چاہیئے۔ اگر جامن والیوں، مالنوں اور مہترانیوں میں بھی حسن نظر آئے تو وضعداری کے اصولوں یا سماجی بندھنوں کے خوف سے ایسے جذبات کو مسوس کر بیٹھنا نہیں چاہیئے بلکہ ان کی ترجمانی کی جائے اس زمانہ

میں محبت کے اندر جنسی جذبات پوری قوت کے ساتھ بڑھتے جا رہے ہیں جس کی وجہ سے شاعری میں سطحی جذبات بیان ہونے لگے اور مفکرانہ گہرائی کم ہو گئی۔ چونکہ محبت گہری نہیں ہے اس لئے شاعر زندگی کے دوسرے مشاغل کو اس پر قربان نہیں کرتا کبھی وہ اپنی دنیاوی کشاکش سے پریشان ہو کر محبوب سے التجا کرتا ہے کہ مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ اور کبھی اسے بھی اپنے ساتھ علم بغاوت کے سائے میں لا کھڑا کرتا ہے۔ صرف اختر شیرانی اور اختر انصاری ایسے رومانی شاعر ہیں جن کے یہاں محبت کی سپردگی کے علاوہ دوسرے دنیاوی مسائل کو دخل نہیں۔

موضوعات کے مطالعہ کے بعد جب ہم جدید شاعروں کا جائزہ لیتے ہیں تو عموماً دو قسم کے گروہ نظر آتے ہیں ایک تو وہ جو اشتراکیت کے حامی ہیں مثلاً فیض، مجاز، راشد، علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، سبط حسن اور علی جواد وغیرہ دوسرے وہ جن کے تصورات کچھ بکھرے ہوئے ہیں اور ابھی کسی مکمل پیغام کی صورت نہیں پا سکے مثلاً:۔ احسان، علی اختر، روش، فراق ماہر اور حفیظ وغیرہ یہ سب شاعر چونکہ عبوری دور سے گزر رہے ہیں اور ابھی تک اپنی عمر اور تکمیل کی آخری منزل تک نہیں پہنچے اس لئے ہم ان کے متعلق کوئی خاص رائے قائم نہیں کر سکتے لیکن پھر بھی یہ کہیں گے کہ ہماری موجودہ سیاسی اور سماجی کشمکش، رجعت پسندی اور مایوسی کو سامنے رکھتے ہوئے ان سب نے اپنی اپنی فکر کے مطابق ترقی کے اُفق پر امید کی کرنیں ڈالیں اور تاریکیوں میں روشنی کا خیال پیدا کرایا۔

فیض اپنے مسلک کے اعتبار سے اشتراکی، رجحان کے لحاظ سے رومانی اور اندازِ نظر کے خیال سے نفسیاتی ہیں۔ ان کا مشاہدہ تیز اور احساس گہرا ہے۔ انھوں نے زندگی کی تلخیوں کو خوب محسوس کر کے ان کے مقابلہ کی تلقین کی ہے۔ ان تلخیوں کو وہ محبوب سے گفتگو کرتے وقت بھی نہیں بھولتے۔ ان کی رومانیت میں بھی ایک انقلابی لہر موجود ہے ان کے یہاں بحروں اور وزنوں میں تو وہی قدامت ہے لیکن قافیے کی پابندی نہیں ہوتی۔ ٹکنیک بھی مضمون کی نوعیت کے اعتبار سے نئی پیدا ہو گئی ہے اس طور پر ان کا اسلوب قدیم و جدید کا ایک ستھرا امتزاج پیش کرتا ہے۔ فیض ہر ہنگامے میں امید کی آس لگائے ہوئے رہتے ہیں، چنانچہ موجودہ جنگ کے متعلق ان کا خیال ہے کہ مانا جنگ کڑی ہے جس میں بہت سے سر پھوٹیں گے اور بہت سے خون بہیں گے لیکن اس خون کے ساتھ انسانیت کے غم بھی بہہ جائیں گے۔

مجاز کی شاعری "نذرِ دل" "نوخیز نوا" " ان کا جشنِ سالگرہ" اور "بتانِ حرم" وغیرہ رومانی نظموں سے شروع ہوتی ہے جس میں عمر کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی معاشرتی اصلاح کی گرمی، سیاسی تلخی روائتی الجھنوں پر نکتہ چینیاں اور مذہب سے بیزاری داخل ہو جاتی ہے۔ جوش کی طرح اس میں بھی بحرانی دور کے تمام اجزاء موجود ہیں اور قدیم ٹکنیک کے پیمانوں میں نئے خیالات کی شراب اس انداز سے ڈھالی گئی ہے کہ شیشوں کے پرانے ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ مجاز کی شاعری میں رس فیض سے زیادہ ہے لیکن جنسی تشنگی میں دونوں یکساں نظر آتے ہیں۔ فیض کی طرح مجاز بھی موجودہ جنگ کے افق میں ہندوستان کی قسمت کا ستارہ جگمگاتا ہوا پاتے ہیں۔

علی سردار جعفری اپنی نظر اور مطالعہ کے اعتبار سے فیض اور مجاز دونوں سے گہرے ہیں۔ ان کی نظر میں رومانیت اور جنسی بھوک قطعاً نہیں وہ اشتراکیت کے خالص اُصولوں کے حامی اور انھیں کے پیغامبر ہیں اور ان اُصولوں تک پہنچنے سے پہلے وہ رسمی اخلاقیات کی مسلط دیواروں کو توڑ گرانا چاہتے ہیں۔

جاں نثار اختر اپنے رجحان کے اعتبار سے رومانی شاعر ہیں لیکن انقلابیت کی دُھن نے نہ انھیں ادھر کا رہنے دیا

اور نہ ادھر کا۔ ترقی پسند شاعر بننے کے شوق میں انھوں نے اپنی ان نظموں کی اشاعت سے گریز کیا جن کی رومانیت نے ابتداء میں خود ہی اُن کا پروپیگنڈا کیا تھا۔ فیض کی طرح وہ بھی محبوب سے گفتگو کرتے کرتے یکایک "انقلاب زندہ باد" کا نعرہ بلند کر دیتے ہیں۔ وہ کبھی دنیاوی مسائل کا کوئی معقول حل نہ پاکر آغوشِ محبوب میں سب کچھ بھول جانا چاہتے ہیں اور کبھی پھر دنیاوی کشمکش سے گھبرا کر ساقی کو بھی خون میں ڈوبا ہوا پرچم اُٹھانے کی تلقین کرتے ہیں۔

---

راشد اردو شاعری میں ایک نئے رجحان کے علمبردار ہیں۔ جو قدیم فنی سانچوں کے خلاف ایک ایسی نئی ساخت کا آغاز ہے جس میں ہیئت اور موضوع دونوں لحاظ سے انفرادیت پائی جاتی ہے۔ آزاد نظموں کا وجود شرر، اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی وغیرہ کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن ان میں سے کسی نے بھی شعوری طور پر اس چیز کو داخل کرنے کی کوشش نہ کی تھی۔ اس سلسلہ میں خالد کی نظمیں پہلی شعوری آواز معلوم ہوتی ہیں لیکن راشد کی نفسیاتی نظر اور جذباتی تسلسل نے مل کر "ماورا" کا وزن اتنا بڑھا دیا ہے کہ راشد کے نام کے ساتھ ساتھ نظم آزاد کا تصور یقینی ہو گیا ہے۔ نظم آزاد کے محاسن و معائب پر ہم آئندہ جدید شاعری کے ہیئتی رجحان کے سلسلہ میں بحث کریں گے۔ اس وقت تو صرف موضوعات پر گفتگو کرنی ہے۔ موضوعات اور اپنی فکر کے اعتبار سے راشد تمام ترقی پسند شعراء سے مختلف ہیں۔ جب وہ کسی چیز کا حل پیدا نہیں کر سکتے تو خودکشی اور غارت گری پر آمادہ ہو جاتے ہیں ———————— وہ رجائیت کے بدلے ہمیں قنوطیت کی طرف مائل کرتے ہیں اور یہ چیز ترقی پسندی کے منافی ہے۔ ان کی بعض بعض نظمیں غالب کے الجھے ہوئے شعروں سے بھی زیادہ دشوار ہیں بعض مرتبہ ان کے مرکزی تخیل کا بھی پتہ مشکل سے چلتا ہے اور نظم مہمل ہو کر رہ جاتی ہے۔

ساغر بھی موجودہ سماجی نظام کا باغی ہے لیکن چونکہ فنی حیثیت سے وہ بہت کمزور ہے اور اس کے کلام میں نقائص زیادہ ہیں، اس لئے اس کی آواز اس کے ہمعصر دوسرے باغی شعراء کی آوازوں میں ایک بچہ کی سی آواز معلوم ہوتی ہے۔

احسان دانش ہمارے یہاں مزدور شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے۔ وہ مزدور کا خاندانی وکیل معلوم ہوتا ہے اُسکی ہر سماجی نظم کا مرکزی تخیل کچھ دور تک فضاؤں کی تصویرکشی کرکے اُس ایک نغمے میں گم ہو جاتا ہے۔ وہ جوش کے رنگِ کلام کی ایک نامکمل سی تصویر پیش کرتا ہے لیکن چونکہ واٹر کلر (WATER COLOUR) کا ماہر ہے اس لئے ہر تصویر جگمگاتی ہوئی بناتا ہے۔ گزشتہ دو سال میں احسان کی نظر اور مشقِ سخن نے کافی گہرائی اور گیرائی پیدا کر لی ہے اور اب وہ عموماً مزدور کی بیٹی، مزدور کی موت، مزدور کا خط وغیرہ عنوانات منتخب نہیں کرتا۔ اب اُس کی شاعری میں تھوڑا بہت فکر کا عنصر اور مسائل کا منطقی حل بھی پیدا ہوتا جا رہا ہے اگر اُس کی سوجھ بوجھ ترقی کرتی رہی تو اب جو کوئی دیوان شائع ہوگا وہ اس کے تمام پچھلے سرمایہ سے یقیناً وزنی ہوگا۔

روش صدیقی کا کوئی دیوان ابھی شائع نہیں ہوا لیکن جو کچھ نظمیں مشاعروں میں سنی اور رسالوں میں پڑھی جاسکی ہیں اُن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کی نظر اور فکر دونوں منتشر ہیں۔ نگاہ کے سامنے کوئی واضح مقصد نہیں ہے وہ آزادیٔ مشرق کی شمع کو فروزاں کرنا چاہتے ہیں لیکن انھیں اس ڈھب کا سرا نظر نہیں آتا۔ ان کا اسلوب اس دور کے تمام شاعروں سے مختلف ہے وہ غالب کی ترکیب سازی کا پیوند موجودہ عنوانات کے ساتھ لگاتے ہیں جس کی وجہ سے نظموں کی روانی میں ایک طرح کی گرانی آجاتی ہے۔

حفیظ جالندھری نے سب سے پہلے اپنے گیتوں اور نئی ہیئت کی چھوٹی چھوٹی نظموں کی وجہ سے کافی شہرت حاصل کی جن میں متغزلانہ رنگینی ہر جگہ پائی جاتی تھی، لیکن پھر انھوں نے دفعتاً آیت کو شعر میں ڈھالنا شروع کر دیا جس نے اُن کی قدرت سخن کو تو بے شک نمایاں کر دیا، لیکن اسی کے ساتھ ان کی حقیقی شاعرانہ اہلیت کو اس منزل تک نہ پہنچنے دیا جو زیادہ رنگین و دلکش تھی۔

# جدید نظم کی ہیئت و تشکیل

## (ایک مذاکرہ)

**اختر الایمان:**۔ نظم کو ہم لوگ اب تک جس طرح برتتے آئے ہیں اس کی وجہ سے ہمارے عام شاعروں کے یہاں نظم کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نظم، غزل، مثنوی یا دوسری اصناف کے حدود ان کے مطالبات اور ان کی ہیئت کے تقاضوں پر غور نہیں کرتے۔ مثلاً اب تک بعض حضرات نظم کے اشعار کو علیحدہ علیحدہ اس طور پر دیکھتے اور اس سے لطف لیتے ہیں جس طرح غزل کے اشعار کو یا ہم نظم سے صرف اس کے موضوع کے اعتبار سے ہی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جوش اور ان کے قبل کے شعراء کے یہاں ہمیں جو نظم ملتی ہے وہ ایک طرح سے مسلسل غزل ہوتی ہے۔ اس کی ہیئت تو غزل کی سی ہوتی ہے اور بیشتر تکرار خیال سے تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نظموں میں سے کوئی شعر نکال دیا جائے تو بھی نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ حالانکہ میں سمجھتا ہوں کہ نظم میں خیال کی تکرار کے بجائے خیال کا ارتقاء ہونا چاہئے۔ نظم کی بنیادی صفت اس کا تعمیری پہلو ہے۔ ہر نظم اپنی جگہ پر ایک عمارت ہوتی ہے جس طرح کسی عمارت میں ایک اینٹ اپنی جگہ پر کوئی حیثیت نہیں رکھتی اسی طرح نظم کا ایک مصرع یا ایک شعر اپنی جگہ پر علیحدہ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ تمام مصرعے مل کر اس کو ایک مکمل شکل میں جنم دیتے ہیں گویا نظم کی وحدت نظم کے لئے بنیادی چیز ہے اگر کسی نظم میں وحدت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے مختلف اجزاء باہم مربوط ہو کر ایک مکمل نقش نہیں بنتے بلکہ وہ بکھرے ہوتے اور منتشر ہوں اور اس طرح ہوں کہ جس ٹکڑے کو جہاں سے چاہیں نکال دیں یا ان کی جگہ تبدیل کر دیں تو بھی نظم میں فرق نہیں آتا تو ایسی نظم معیاری کہی جانے کی مستحق نہ ہوگی پھر نظم کی بھی کئی قسمیں ہوتی ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے یہاں چند مخصوص طریقے اتنے مقبول ہو گئے کہ ہر نظم اسی طریقے اور اسی ڈھرے کی معلوم ہوتی ہے حالانکہ ہم دوسری زبانوں میں دیکھتے ہیں کہ وہاں پلاٹ کی نظم بھی ملتی ہے، خالص تاثر یا ردعمل کی نظم بھی ہوتی ہے۔ کردار کی معرفت کسی حقیقت کا تاثر پیش کیا جاتا ہے، ڈرامائی لہجے یا خود کلامی کا انداز بھی برتا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں چند شعراء کو مستثنیٰ کر کے زیادہ تر ایسی نظمیں ملتی ہیں جن کا انداز غزل سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہوتا۔ دوسرے ان میں لہجہ بیانیہ یا خطابیہ ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں نظم لکھتے وقت صرف اسی بات پر غور نہیں کرنا چاہئے کہ یہ بھی شاعری ہے اور شاعری موزوں ہوتی ہے یا مصرعوں سے مل کر بنتی ہے یا شاعری کسی موضوع کا منظوم پیرایۂ بیان ہے بلکہ اس بات پر بھی توجہ کی ضرورت ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ ہمارے پاس جو مواد یا جو جذبہ ہے اس کے اظہار کے لئے مناسب ہیئت کیا ہوگی۔ اس طرح متنوع جذبات یا متنوع مواد کے لئے ہم ان کی مناسبت سے پیرایۂ بیان اور ہیئت کی تلاش کریں گے اور اس کے لئے شعوری طور پر اپنی نظم کو ایک ایسے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کریں گے کہ اس نظم کا پڑھنے والا یہ محسوس کرے کہ جو بات اس نظم میں کہی گئی ہے اس کے لئے اس سے بہتر پیرایۂ بیان یا اس سے بہتر ہیئت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

**معین احسن جذبی** :- دراصل نظم اور غزل کی تفریق کچھ بے معنی سی ہے۔ کسی نظم کو جو چیز موثر بناتی ہے وہ جذبہ ہے۔ جو جذبہ نظم کہلواتا ہے وہ عام طور پر ایک مبہم سا انسپریشن ہوتا ہے جو سب سے پہلے شاعر کے ذہن میں ایک مصرع یا ایک شعر کی شکل میں آتا ہے۔ بقیہ نظم دراصل اس کی تشریح کے لئے یا اس کا پس منظر تیار کرنے کے لئے کہی جاتی ہے۔ بسا اوقات نظم کا سارا انسپریشن ایک مصرع میں ڈھل کر سامنے آجاتا ہے اور وہی مصرع نظم کی کلید بھی ہوتا ہے اور نظم میں سب سے جاندار عنصر۔ بقیہ مصرعے خانہ پری کے لئے ہوتے ہیں مثلاً فیض کی نظم آزادی میں "یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" یہی مصرع ساری نظم کا نچوڑ ہے۔ یا مخدوم کی نظم انقلاب کا صرف یہ مصرع :- "گذر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے" نظم کی اصل بنیاد ہے۔

**منیب الرحمٰن** :- حالی وغیرہ نے دراصل شاعری میں جو بغاوت کی وہ موضوعات یا نقطۂ نظر کے سلسلے میں تھی۔ نظم کی ہیئت ان کے یہاں وہی روایتی ہے جو قطعات یا مثنویات کی ہیئت ہے۔ البتہ اقبال نے مغرب کے اثر سے نظم کو ہیئت کے اعتبار سے بھی علیحدہ حیثیت دینے کی کوشش کی۔ ان کی ابتدائی نظمیں تو نہیں لیکن بال جبریل کی کئی نظمیں ہیئت کے اعتبار سے بھی مکمل ہیں اور ان میں ہمیں وحدت اور خیال کا ارتقاء ملتا ہے۔ دراصل ہمارے یہاں کی نظم گوئی پر اب بھی غزل کا اثر کافی نمایاں ہے۔ ہماری بہت سی نظمیں جہاں سے شروع ہوتی ہیں وہیں ختم بھی ہو جاتی ہیں۔ بہتر ہے کہ نظم لکھنے سے پہلے ذہن میں ایک خاکہ سا بنا لیا جائے اس خاکے پر سختی سے عمل تو نہیں ہو سکتا لیکن نظم کے خدوخال سامنے آجاتے ہیں۔ اکثر شعراء بغیر سوچے لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ قافیوں کا سہارا بھی لیتے ہیں نتیجہ یہ ہے کہ ان کی نظمیں غزل کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔ نظم لکھنے سے پہلے موضوع یا جذبے کو دیر تک ذہن میں رکھنا چاہئے اور ضبط سے کام لینا چاہئے تاآنکہ اس کا مرکزی خیال اور اس کا نشوونما ذہن میں واضح ہوتا جائے۔ نظم میں ابتدا یا اٹھان کلائمکس اور پھر مجموعی تاثر کا خیال رکھنا چاہئے۔ ہمارے یہاں IMAGES غزل میں بھی ہوتی ہیں۔ لیکن نظم میں اس کے استعمال میں سلیقے کی ضرورت ہے۔ جب تک ایسے امیج کے تمام امکانات ختم نہ ہو جائیں اس وقت تک دوسری امیج لانے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ جلد جلد امیجز بدلنے سے نظم کے تاثر پر اثر پڑتا ہے۔ پھر ایک بات اور ہے وہ ہے لہجے کی تازگی کے سلسلے میں، ہم عام طور پر بندھا ٹکا پیرایہ بیان، بندھی ٹکی ترکیبیں اور طریقہ اظہار دوسرے شعرا کے یہاں سے مستعار لے لیتے ہیں یا وہ روایتی طور پر ہمارے ذہن میں جاگزیں ہو جاتے ہیں نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمارا اپنا تجربہ یا اپنا جذبہ بھی نظم میں ڈھلنے کے بعد کچھ پرانا سا معلوم ہوتا ہے۔ نئی سے نئی بات فرسودہ انداز میں کہی جائے گی تو اس کا لطف آدھا رہ جائے گا۔ ہر اچھا شاعر اپنے الفاظ کا ذخیرہ اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہی کمال ملتا ہے کہ اس نے اپنی لغت شعری علیحدہ بنائی اور پرانے الفاظ اور پرانی ترکیبوں کو ایک نئی معنویت عطا کی۔

**معین احسن جذبی** :- شاعری خواہ نظم میں ہو یا غزل میں، اسے تخلیقی عمل کی روشنی میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ شاعری جو باقاعدہ سانچہ بنا کر کی جائے مصنوعی ہوتی ہے، لمبی نظموں کے بھی وہی حصے اچھے ہوتے ہیں جہاں شاعر کا تخلیقی شعور بیدار ہوتا ہے۔ بقیہ نظم محض خیالات کا منظوم اظہار ہوتی ہے، شعری کیفیت نہیں رکھتی نئے امیج کے سلسلے میں اس بات پر غور کرنا چاہیئے کہ اگر خیالات اور جذبات میں تازگی ہے اور شاعر کی شاعری فطری تخلیقی عمل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی ہے تو امیج بھی نیا ہوگا اور اسلوب میں بھی تازگی ہو گی۔ نظم میں دراصل تخلیقی عمل پر بھروسہ کرنا چاہیئے۔ مصنوعی شاعر یا تشاعر جس کی تخلیقی قوت بیدار نہ ہوئی ہو نئی سے نئی بات نئے سے نئے پیرائے میں کہنے کے باوجود بے جان نظم یا بے جان شاعری پیدا کر سکتا ہے۔ قافیے شاعر کو محدود کر دیتے ہیں لیکن باشعور شاعر قافیوں کے قبضے میں نہیں ہوتا۔

**اختر الایمان** :- بحث اس بات پر نہیں ہو رہی ہے کہ فطری اور غیر فطری شاعری کیا ہے اور تخلیقی یا غیر تخلیقی آرٹ کیا ہوتا ہے اس بات کو ہم سب مانتے ہیں۔ آرٹ میں تخلیقی عنصر تو ایک قدر مشترک ہے اور اس باب میں نظم یا غزل کیا نثر کے اصناف ناول، افسانہ، ڈرامہ اور ہر طرح کی ادبی نثر بھی ایک قدر مشترک اپنے اندر رکھتی ہے۔ دراصل ہم اس مسئلے کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ مختلف اصناف کے اپنے حدود یا مطالبات کیا ہیں اور ان کی ہیئت اور تشکیل ایک دوسرے سے کس قدر جُدا ہوتی ہے۔ جس طرح افسانہ، ڈرامہ، ناول اور ایسے اپنی اپنی ہیئتوں کا مطالبہ کرتے ہیں اسی طرح شاعری میں نظم کی بھی اپنی ایک ہیئت ہوتی ہے اور اس کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ ان تقاضوں کا خیال ہر شاعر کو کرنا ہوگا۔ تخلیقی شاعر ان تقاضوں کو ملحوظ رکھنے سے غیر شاعر نہیں ہو جائے گا اور نہ غیر شاعر بغیر کسی جاندار جذبے کے صرف ہیئت کے بل پر اچھی شاعری کی تخلیق کر سکے گا۔ جہاں تک انسپریشن کا تعلق ہے وہ ہر تخلیق کے لئے ضروری ہے۔ ناول وغیرہ کے لئے بھی لیکن یہ انسپریشن ایک محرک ہوتا ہے۔ شاہنامہ یا ڈِوائن کامیڈی بھی انسپریشن کے تحت لکھی گئی ہیں۔ لیکن ان کے لکھنے والوں نے پلاننگ بھی کی ہے اس کی وجہ سے ان کی شاعری مصنوعی نہیں ہو جاتی۔ بعض بعض مرتبہ ایک ایک نظم کی تکمیل میں دس دس بارہ بارہ سال لگ جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اتنے عرصے وہی انسپریشن شاعر پر طاری نہیں ہوتا بلکہ اس انسپریشن کے تحت جو مواد شاعر لانا چاہتا ہے اس کو ایک روپ دینے کے لئے اسے محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے۔ غزل یا چھوٹی چھوٹی غنائی نظمیں لمحاتی انسپریشن کے تحت چند لمحات میں مکمل طور پر وجود میں آجاتی ہیں لیکن دنیا کی بڑی بڑی نظمیں تو اس طرح وجود میں نہیں آئیں۔ شیکسپیئر کے ڈرامے یا مثنوی سحر البیان کسی ایک لمحے میں وجود میں نہیں آئی اور ان میں تہذیب و تمدن یا اس دور کی جن قدروں کا عکس ہے اس کا تعلق شاعر کے لمحاتی وجدان سے نہیں بلکہ اس دور کا مشاہدہ اور اس کی زندگی کے گہرے تجربات اور خارجی دنیا کا عکس بھی اس میں شامل ہوتا ہے۔

یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیئے کہ کوئی صنف سخن بغیر ضرورت وجود میں نہیں آتی۔ اگر شاعری کو ہم صرف شاعری یا تخلیقی عمل کے پیمانے سے ہی جانچیں گے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی تخلیقی شاعر کو نئی ہیئت وجود میں لانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ قصیدہ یا مثنوی یا غزل میں سے کسی ایک پر ہی کیوں نہ اکتفا کر لیا گیا۔

**آل احمد سرور** :- ہم عام طور پر اس بات سے دامن بچانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب کے مختلف اصناف کی تعریف کریں اور ان کے متعلق کوئی واضح حد بندی کریں۔ میں سمجھتا ہوں اس تعریف کی ضرورت ہے۔ بیانیہ شاعری، ڈرامہ ایپک، غنائی شاعری سب کے لئے ایک ہی نسخہ تو کام نہیں دے سکتا۔ یہ مناسب بات ہوگی کہ ہم ان موضوعات کی روح کو سمجھیں اور پھر اس روح کے لئے مناسب پیکر کی بھی جستجو کریں۔ پیکر کی تخلیق بھی شاعرانہ عمل ہے۔ کسی روح کو جب تک پیکر میں نہ ڈھالا جائے گا شاعرانہ عمل مکمل ہی نہ ہوگا۔ اور نہ شاعر اس وقت تک خالق کہا جا سکتا ہے۔ اردو میں حالیؔ سے پہلے بھی نظمیں لکھی گئیں لیکن عرصے تک ہماری نظم پر بھی غزل کا سایہ رہا ہے۔ اس کے اثرات اب بھی باقی ہیں۔ غزل دراصل شہاب ثاقب ہے۔ غزل کا مزاج رکھنے والوں کے یہاں مسلسل پرواز نہیں ملتی۔ وہ ایک مخصوص طرز فکر کے خوگر ہو جاتے ہیں مربوط اور مسلسل فکر کے بجائے اجزاء کے حسن پر فریفتہ ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں اقبال کے یہاں اس مربوط فکر اور مسلسل پرواز کی مثال ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تصویر درد سے لے کر خضر راہ تک فن کا ارتقاء ملتا ہے۔ ان کے بعد کی نظموں میں نظم کا شعور واضح ہوا۔ نظم مسلسل روشنی ہے۔ مسلسل روشنی کے لئے مسلسل پرواز کی ضرورت ہے پرواز یا بصیرت کی ضرورت

ہے۔ ہلکی سی کسک یا ہلکی سی لہر کافی نہیں۔ نظم کی مثال ایک دریا کی سی ہے جس میں طرح طرح کے نشیب و فراز ہیں۔ کہیں وہ چٹانوں کا سینہ چیر کر نکلتا ہے تو کہیں میدانوں میں متانت اور وقار کے ساتھ بہتا ہے۔ لیکن دریا میں ایک تسلسل اور ایک وحدت ہوتی ہے۔ ہر دور اپنے ساتھ اظہار خیال کے طریقے بھی لاتا ہے لیکن وہ خلا میں نہیں ہوتے۔ روایت کی خوبی اور خامی دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔

**خورشید الاسلام**:۔ ہم بار بار خیال کے ارتقا، تسلسل یا شعر میں پلاٹ وغیرہ کا جو ذکر کرتے ہیں تو اس طرح گویا ہماری مشرقی شاعری اس سے خالی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ خیال درست نہیں۔ ہم نے ایسی چیزیں ہاؤس مین یا کسی مغربی شاعر سے زیادہ بہتر طور پر سوچی ہیں۔ ربط، تعمیر اور تسلسل وغیرہ کے الفاظ پرانے عروضیوں کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ غالب کا شعر ہے۔ ؎

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا    جسے غم سمجھ رہے ہو وہ اگر شرار ہوتا

کیا اس شعر میں تعمیری قوت کا فقدان ہے؟

زندگی کے مختلف تجربات و مشاہدات اور جذبات و احساسات کو پیش کرنے کے عام طور پر تین طریقے ہیں۔ پہلا ردِعمل کی پیش کش۔ اسے غزل کہتے ہیں۔ محسوسات کی ایمانداری، تازگی، اختصار اور ایجاز کے ساتھ پیش کرنا۔ ذاتی ردعمل، ذاتی بصیرت اور ذاتی تجربے کے انکشاف میں کم سے کم تفصیلات کی ضرورت ہے۔

دوسرا طریقہ وہ ہے جو ڈراما میں ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کی کش مکش ہوتی ہے۔ اقدار کا تصادم خیر و شر یا حسن و قبح کا معرکہ ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش میں ذاتی ردِعمل کافی نہیں۔ سمبل یا کرداروں کے ذریعے، بے لوثی، معروضیت اور بے تعلقی کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔

تیسرا طریقہ ناول کا ہے۔ ناول نگار کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ ماحول کی تفصیلات و جزئیات بیان کرے مصوری سے بھی کام لے اور عمل کو بھی جگہ دے۔

نظم میں یہ تینوں باتیں ممکن ہیں۔ ذاتی ردعمل کا انکشاف، محض عمل کے ذریعے اور بے لوثی کے ساتھ یا عمل اور بیان دونوں کے ساتھ۔ تجربے پیش کرنا نظم میں ممکن ہو سکتا ہے۔

**مجنوں گورکھپوری**:۔ نظم کا لفظ عام کلام موزوں کے لئے بھی استعمال ہو سکتا ہے اور نظم کو محض نثر سے مختلف ایک چیز سمجھتے آئے ہیں لیکن نظم اب ایک صنف اور ایک ہیئت کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ یہ انیسوی صدی کے آخر کی پیداوار ہے اور یہ صنف ہمارے یہاں مغرب کے اثر سے آئی ہے مثنوی اور قصیدہ بھی ہماری پرانی نظم ہے لیکن نظم جدید دوسری چیز ہے نظم جدید میں وحدت کا جو تصور ہوتا ہے وہ اس سے مختلف ہے جو مثنوی یا قصیدہ میں؛ یہی وجہ ہے کہ اقبال جو اچھے نظم گو تھے ان کی بھی بہت سی نظموں میں یہ وحدت نہیں ملتی۔ جوش کی نظمیں بھی قصیدے کی بگڑی ہوئی شکل ہیں ـــ دراصل اس کا سبب ہمارا غزل کا مزاج ہے۔ نظم دراصل وہی صحیح معنوں میں نظم کہلانے کی مستحق ہو گی جس میں بالیدگی ہو، ابتداء اور وسط اور انتہا ہو اور ہر چیز اس طرح کل میں ختم ہو جائے کہ کہیں سے جوڑ نہ معلوم ہو۔ خود غزل کے ایک شعر میں جب تک ایک مصرعہ دوسرے مصرعے سے مربوط نہ ہو تو اچھا شعر نہیں کہلا سکتا۔ بعض اشعار ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے دونوں مصرعے اپنی جگہ پر علیحدہ علیحدہ خوبصورت معلوم ہوتے ہیں لیکن دونوں مصرعوں میں کوئی گہرا ربط نہیں ہوتا اس لئے شعر پڑھ کر تکمیل کا احساس نہیں ہوتا۔ نظم میں اس کی اور بھی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ وہاں ہر مصرعہ ایک دوسرے سے مربوط ہوتا ہے

اور اس طرح کہ ان کی نشست یا ترتیب بھی بدلی نہ جا سکے تب نظم کی تعمیر مکمل ہوئی۔ نظم کے پہلے مصرع سے ہمیں یہ احساس ہونا چاہئیے کہ جیسے ایک لپٹی ہوئی چیز کو کھولا جا رہا ہے۔ بغیر بالیدگی اور ارتقاء کے نظم نظم نہیں۔ پہلے شعر کے بعد دوسرا شعر پڑھا جائے تو پہلے شعر کی یاد تو رہ جائے لیکن دوسرا شعر ذہن کو آگے بڑھائے۔

مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑ رہا ہے کہ اب سے کچھ سال پہلے اردو میں نظم کے جو نئے نئے تجربے ہو رہے تھے ان کی رفتار مدھم سی پڑ گئی ہے۔ ہمارے بہت سے نظم گو شعراء غزل کی پناہ لے رہے ہیں اور نظم سے کنارہ کشی اختیار کر رہے ہیں۔ مجھے ڈر ہے کہ کہیں چند سال بعد ہم اچھی نظموں کے لئے ترس کر نہ رہ جائیں۔ حالانکہ اردو شاعری کو اگر آگے بڑھنا ہے تو ہمیں نظم کے امکانات کا جائزہ لینا ہوگا۔

# جدید اردو شاعری
## ایک تنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر عبادت بریلوی

جدید اردو شاعری کا خیال آتے ہی یہ سوال سب سے پہلے ذہن کے اُفق پر ابھرتا ہے کہ آخر کسی خاص دور کی شاعری کو جدید کیوں کہتے ہیں؟ زندگی اور ادب کا ہر دور اپنے زمانے کے لئے بہر صورت جدید ہی ہوتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو اردو میں محمد قلی قطب شاہ کے زمانے سے لے کر موجودہ دور تک کے شعراء سب اپنی اپنی جگہ جدید ہیں۔ لیکن تنقیدی اصطلاح میں ان شاعروں کو جدید نہیں کہا جاتا جنہوں نے اردو میں ۱۸۵۷ء سے قبل شاعری کی۔ وہ قدیم ہیں ان کی حیثیت کلاسیکی ہے۔ ان کی شاعرانہ اہمیت تو اپنی جگہ مسلّم ہے۔ لیکن وہ جدید نہیں ہیں۔ اس لئے کہ ان کے یہاں وہ خصوصیات نہیں ملتیں جو تنقید کی اصطلاح میں کسی شاعر کو جدید بناتی ہیں۔ اور جن سے مجموعی طور پر وہ فضا پیدا ہوتی ہے جس کو جدت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

جدت کا تصور ادبی تنقید کی اصطلاح میں صرف تاریخ تک محدود نہیں ہے۔ وہ تو ایک نئی زندگی اور اس کے بدلتے ہوئے نئے معاملات و مسائل سے تعلق رکھتا ہے ـــ وہ معاملات و مسائل جو زندگی کے انقلابی انداز سے بدلتے ہوئے آہنگ کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں اور جس کی وجہ سے فکر و خیال میں بھی ایک انقلابی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس انقلابی آہنگ سے شاعری بھی متاثر ہوتی ہے اور اس کو بھی ایک انقلابی آہنگ سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ روایت سے بغاوت کرتی ہے اس میں نئے خیالات کے چراغ جلتے ہیں نئے تصورات کی شمعیں فروزاں ہوتی ہیں۔ شاعر کا احساس و شعور نئی راہوں پر گامزن ہوتا ہے۔ اظہار و ابلاغ کے نئے سانچے بنتے ہیں۔ نئی علامتیں وجود میں آتی ہیں۔ نئے اشاروں کی تشکیل ہوتی ہے۔ الفاظ نیا روپ اختیار کرتے ہیں۔ زبان کا مزاج بدلتا ہے ـــ اور اس طرح مجموعی طور پر شاعری میں جب ایک نئی فضا پیدا ہو جاتی ہے تو ادبی تنقید کی اصطلاح میں اس کو جدید کہا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ جدید شاعری قدیم شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدیم شاعری سے اس کا کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔ وہ قدیم شاعری اور اس کی کلاسیکی روایت سے گہرا ربط رکھتی ہے۔ اگرچہ اس کا وجود اس روایت سے بغاوت کے نتیجے میں ہوتا ہے لیکن اس کی عمارت اس کے باوجود اس روایت کی بنیادوں پر کھڑی ہوتی ہے اس لئے قدیم شاعری کی کلاسیکی روایت جدید شاعری کے مختلف تجربات میں مختلف زاویوں سے اپنے آپ کو رونما کرتی رہتی ہے ـــ اور نہ صرف یہ بلکہ اس جدید شاعری کے دوش بدوش قدیم شاعری کا قافلہ بھی اپنی منزل کی طرف گامزن رہتا ہے۔ بعض لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے مزاج کی پختگی بدلتے ہوئے حالات کے اثرات کو قبول نہیں کرتی۔

اس لئے وہ بنے بنائے راستوں پر چلتے رہتے ہیں۔ ان پر جدت کا کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات جدت کا یہ طوفان ان کے جمے ہوئے قدموں کو اکھاڑ دیتا ہے اور وہ بھی کچھ اس طرح متزلزل ہو جاتے ہیں کہ انہیں اس کے سامنے سپر ڈالنی پڑتی ہے۔

اردو شاعری میں روایت اور تجربے کا نشیب و فراز اس صورتِ حال کو صحیح ثابت کرتا ہے — اور اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اس میں روایت اور تجربے کا یہ تسلسل برابر جاری رہا ہے جس کے نتیجے میں وہ اپنے آپ کو بدلتی رہی ہے — لیکن اس میں تبدیلی کا انقلابی آہنگ اس وقت پیدا ہوا ہے جب زندگی اپنے سفر میں ایک نئے موڑ پر آکر کسی انقلابی آہنگ سے دوچار ہوئی ہے اور اس نے خود اپنے آپ کو مجموعی طور پر ایک انقلابی انداز سے بدلا ہے۔

۲

اس اعتبار سے اردو شاعری میں ۱۹۵۷ء کے بعد کا زمانہ خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں ہماری زندگی نئے حالات سے روشناس ہوئی اور اس میں نئے خیالات، نظریات اور نئے معاملات و مسائل کا دور دورہ ہوا۔ یہ خاصی اہم تبدیلی تھی۔ اس کا آغاز تو ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے قبل ہی ہو چکا تھا۔ اور انیسویں صدی کے شروع ہی میں اس تبدیلی کے آثار نظر آنے لگے تھے۔ چنانچہ غالب اور مومن کے یہاں جگہ جگہ اس تبدیلی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ یہ دونوں غزل کے شاعر تھے اور جہاں تک اظہار و ابلاغ کا تعلق ہے ان کا میدان بہت محدود تھا۔ لیکن انھوں نے ظرفِ تنگنائے غزل کے محدود میدان میں بھی نئی وسعتیں پیدا کی ہیں۔ غالب صنفِ غزل کی اس تنگ دامانی کے شکوہ سنج تھے اور انھوں نے اپنے بیان کے لئے نئی وسعتوں کی تمنا کی تھی۔ یہ وسعتیں انھیں کسی حد تک نصیب ہوئیں لیکن اس کے لئے انھیں مشاہدۂ حق کی گفتگو بادہ و ساغر میں اور نازِ غمزہ کی گفتگو دشنہ خنجر میں کرنی پڑی۔ غزل کی روایت ان کے مزاج میں رچی ہوئی تھی۔ اس لئے وہ اس کو چھوڑ تو نہیں سکتے تھے لیکن اس کو نئی وسعتوں سے آشنا کرنے میں کوئی چیز حائل نہیں تھی۔ چنانچہ انھوں نے اس کو نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ اور اس میں عشق کے نئے تصورات، انسانی زندگی کے بنیادی معاملات اور اس زمانے کے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی حالات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ذہنی واردات و کیفیات کی تصویر کشی کی۔ ان سب میں جدت بہرصورت اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ مومن کے یہاں غالب کی سی بات تو نہیں لیکن وہ بھی غزل کو وسعت دینے میں کسی طرح پیچھے نہیں رہے ہیں۔ پھر انھوں نے اپنی غزلوں میں عشق کا ایک نہایت حقیقت پسندانہ تصور پیش کیا ہے، اور اس سلسلے میں ایسے معاملات کی ترجمانی بھی کی ہے جس میں انسانی رنگ و آہنگ بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں معاشرتی شعور کی وہ گہرائی یقیناً نہیں ہے جو غالب کا حصہ ہے لیکن ان کی غزلوں میں جگہ جگہ ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جن سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ وہ اپنے زمانے کی پرآشوب کیفیت سے مطابقت پیدا نہیں کر سکے تھے۔ اسی لئے انقلاب میں انھیں امید کی ایک نئی کرن نظر آتی تھی اور وہ اس کو دیکھنے ہی کے لئے زمین کو تہ و بالا کرنے کی خواہش رکھتے تھے۔ غالب اور مومن دونوں کی شاعری نے اس صورت حالی نے جدت کو پیدا کیا ہے اور جدت جدید شاعری کی تحریک کے لئے آگے چل کر بنیاد بن گئی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد حالی کی شخصیت جدید شاعری کی سب سے بڑی علمبردار ہے۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے اس سلسلے میں غالب اور مومن دونوں سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ بدلتے ہوئے حالات نے ان کی شاعری کو جدت کی راہوں پر نسبتاً زیادہ تیزی سے گامزن کیا ہے۔ اور اس سلسلے میں ان کی کوششوں اور کاوشوں نے اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کر کے ایک مستقل تحریک کی صورت دے دی ہے۔

جدید اردو شاعری کی اس تحریک کو دراصل انقلابی انداز سے بدلتے ہوئے ان حالات نے پیدا کیا ہے جو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد وجود میں آئے ہیں۔ بعض لوگوں کے نزدیک تو ۱۸۵۷ء کے واقعات محض ایک شورش اور ہنگامے کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ جبر و استبداد کے خلاف ایک باقاعدہ تحریک تھی جس نے نہ صرف سات سمندر پار سے آئی ہوئی طاقت کے خلاف علم بغاوت بلند کیا بلکہ ایک نئی زندگی اور ایک نئے نظام کا خواب بھی دیکھا یہ اور بات ہے کہ اس تحریک میں کوئی منظم کیفیت نہیں تھی، اور اسی لئے اس نے بظاہر ایک ہنگامے کی صورت اختیار کر لی لیکن اس کے باوجود اس کی تہہ میں اخوت اور آزادی کا جو نصب العین تھا اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس نصب العین نے اس زمانے کی زندگی میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کیں۔ اور اگرچہ یہ تحریک اس وقت ناکام ہوئی لیکن اس نے افراد کے دلوں میں آزادی کی شمعیں فروزاں کیں اور زندگی کو ایک نئے راستے پر گامزن کرنے کا خیال عام کیا۔ پھر اس تحریک کی ناکامی کے نتیجے میں مغرب کے اثرات تیزی سے پھیلنے اور بڑھنے لگے اور انھوں نے پوری زندگی کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ یہ صحیح ہے کہ مغرب کی تمام باتیں مستحسن نہیں تھیں لیکن اس میں چند پہلو ضرور ایسے تھے جن کی بدولت اس وقت کی ٹھہری ہوئی زندگی میں ایک ارتعاش سا پیدا ہوا۔ نئے خیالات عام ہوئے۔ نئی قدریں وجود میں آئیں ــــ اور ان کو شمع راہ بنا کر زندگی کا قافلہ نئی منزلوں کی طرف گامزن ہوا۔

شاعری بھی ان حالات سے متاثر ہوئی اور اس میں جو تبدیلیاں اس تحریک سے قبل شروع ہو چکی تھیں انھوں نے اب نئے روپ اختیار کئے۔ شاعری کو نئے حالات کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کا خیال عام ہوا۔ اور اس کے نتیجے میں اس کو موضوع اور فن دونوں اعتبار سے وسعت دینے کی کوشش کی گئی۔ اور اس سلسلے میں بعض ایسی باقاعدہ تحریکوں کا آغاز ہوا جن کی بدولت شاعری جدت سے ہمکنار ہوئی۔

اس سلسلے کی سب سے پہلی اور اہم تحریک انجمن پنجاب کے زیر اہتمام لاہور میں شروع ہوئی۔ اس کے علمبردار آزاد اور حالی تھے جو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد اتفاق سے لاہور میں جمع ہو گئے تھے۔ انھوں نے کرنل ہالرائڈ کے ایما پر انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ایک مشاعرے کی بنیاد ڈالی جو اردو شاعری کے لئے ایک انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ آزاد اس سلسلے میں پیش پیش تھے۔ انھوں نے جدید شاعری کے موضوع پر ایک لکچر بھی دیا جس میں جدت پسندی کی اہمیت اور اردو شاعری کو اس جدت پسندی سے ہمکنار کرنے کی ضرورت پر روشنی ڈالی۔ آزاد کا یہ لکچر جدید اردو شاعری کی تحریک میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں آزاد نے نہ صرف نظریاتی طور پر جدید شاعری پر چند تنقیدی خیالات پیش کئے بلکہ (۱) مشاعروں میں چند ایسی نظمیں بھی لکھ کر سنائیں جن میں تنقیدی خیالات کو عملی صورت دی گئی تھی۔ اس کی تصویر آزاد کے ایک شاگرد غلام حیدر نشاد نے اس طرح کھینچی ہے۔

"۸ مئی ۱۸۷۴ء کو نظم اردو کے عالم میں ایک انقلاب ہوا کہ زبان کی تاریخ میں ایک عمدہ یادگار سمجھا جائے گا۔ نظم مذکور کی آگ ایک چقماق سے نکلی تھی جس کا ایک پہنہ شعرائے آتش بیان کی طبع دلکش تھی دوسرا پہنہ امرائے زندہ دل کی گرم طبیعت۔ ایک شوخی نے غزل اور قصیدے کو ولادت دی سلاور دوسر کی قدردانی نے اسے پال کر پرورش کیا۔ مخلوق مذکور اسی حالت میں بڑھیا ہو کر اپنی حد سے گذر گئی۔ مختصر یہ کہ وہی معمولی مضمون تھے جو پہلے استادوں نے نکالے تھے۔ موجودہ شاعر چبائے ہوئے نوالوں کی طرح

انھیں چھاپ لیتے تھے۔ الفاظ ادل بدل کرتے تھے۔ اور پڑھ پڑھ کر آپس میں خوش ہوتے تھے۔ صاحب ڈائرکٹر بہادر نے سال مذکور میں میرے اُستاد پروفیسر آزاد کو یاد فرمایا۔ انھوں نے اس مطلب پر مناسب وقت ایک لکچر لکھا۔ اور شام کی آمد اور رات کی کیفیت ایک مثنوی میں دکھائی۔ حضور ممدوح کی تجویز سے ایک تاریخ مقرر ہوئی۔ جلسہ ہوا۔ اہل علم، اہل مذاق جمع ہوئے نثر و نظم مذکور پڑھی گئی۔ اور سب نے صلاح کر کے ایک مشاعرہ قائم کیا کہ شعرا ہر قسم کے مضامین پر طبع آزمائی کیا کریں۔ گیارہ مہینے تک مشاعرہ قائم رہا۔ اس وقت نظم مذکور کی شرع پر کچھ لوگوں نے مخالفت کی۔ مگر چودہ برس کے عرصے میں اتنا اثر ہوا کہ اب ہندوستان کے مشہور شہروں میں دلیسی نظموں کی آوازیں آتی ہیں۔"

جدت کی طرف اردو شاعری کا یہ پہلا قدم تھا۔ اور جدت کی یہ تحریک بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں پیدا ہوئی۔ اس کو صرف مغرب کے اثر کا نتیجہ کہنا یا مغربی ادب کی نقالی سے تعبیر کرنا صحیح نہیں ہے۔ اس کو تو اُس فضا نے پیدا کیا جو مغرب کے اثرات کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی اور اس تحریک نے تو زندگی کے ان تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی جن کو بدلتے ہوئے حالات نے پیدا کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو شاعری کو جدت سے قریب لانے کی یہ شعوری کوشش بھی وقت کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ اور ایک نئی تحریک ہونے کے باوجود اس بات کا شائبہ تک نہیں ہوتا کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔

آزاد نے انجمن پنجاب کے اِن مشاعروں کے لئے خاصی تعداد میں نظمیں لکھیں۔ یہ نظمیں ان کے مجموعۂ کلام 'نظم آزاد' میں موجود ہیں اِن نظموں کے موضوعات ہی اُن کے جدید ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔ ان میں کہیں صبح کے منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ کہیں رات کی کیفیت دکھائی گئی ہے۔ کہیں گرمی برسات اور جاڑے کے مختلف پہلوؤں کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ کہیں وطن کی محبت اور اس سے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ غرض آزاد نے نئے موضوعات کو اپنی نظموں کی بنیاد بنایا ہے اُن میں احساس و شعور کے جس ارتعاش کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اُس میں بھی جدت کا احساس ہوتا ہے اور جو شاعرانہ پیکر تراشے گئے ہیں ان میں بھی جدت کے آثار نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے آزاد نے اس میں ایسے کچھ زیادہ تجربے نہیں کئے ہیں۔ انھوں نے اپنے اظہار و ابلاغ کے لئے اردو شاعری کی مختلف اصناف کے بنے بنائے سانچوں کو استعمال کیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے آہنگ میں ایک نئی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش ظاہر ہے کہ ایک تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تجربے میں عام طور پر نہ تو گہرائی ہوتی ہے اور نہ کسی تہ نشی ہوتی اور منجھی ہوئی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ آزاد کی اس کوشش میں بھی یہ پہلو نہیں ہیں۔ اسی لئے اُن کی یہ نظمیں جدید ہونے کے باوجود شاعرانہ فن کاری کے بہت اچھے نمونے نہیں ہیں۔ اِن میں شعریت کا بھی فقدان ہے ـــ اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اِن کی تخلیق آزاد کی شعوری کا نتیجہ ہے ـــ ان میں تجربے کی وہ گہرائی اور پختگی نہیں جو شاعری کو شعریت سے ہمکنار کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اردو شاعری کو جدت کی راہوں پر گامزن کرنے کی اولین کوشش ہونے کی حیثیت سے ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اردو شاعری کی روایت میں شاید ان نظموں کو بہت بلند مقام نہ مل سکے لیکن جدید اردو شاعری میں اِن کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے

انجمن پنجاب کے اِن مشاعروں میں آزاد کے ساتھ حالی بھی شریک تھے اور انھوں نے بھی اِن مشاعروں کے لئے جو نظمیں لکھی تھیں۔ ان کی یہ نظمیں بھی ایک علیحدہ مجموعے کی صورت میں شائع ہو چکی ہیں۔ اس مجموعے کے دیباچے میں انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اُن سے جدت کی اس تحریک اور اس کے سلسلے میں ان کے تاثرات کی وضاحت ہوتی

ہے۔ اس لئے اس کے ایک اقتباس کا پیش کرنا یہاں نامناسب نہیں ہے۔ لکھتے ہیں :۔

"۱۸۷۴ء میں جب کہ راقم پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو سے متعلق تھا اور لاہور میں مقیم تھا ۔۔ مولوی محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہالرائڈ ڈائرکٹر سررشتۂ تعلیم پنجاب کی تائید سے انجمن پنجاب نے ایک مشاعرہ قائم کیا تھا جو ہر مہینے ایک بار انجمن کے مکان میں منعقد ہوتا تھا۔ اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ دو دلیست مشق اور مبالغے کی جاگیر ہو گئی ہے۔ اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے۔ اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے ۔۔ جدت پسند طبقوں پر جس قدر مغربی انشاء پردازی کی لے اب تک کھلی تھی، وہی ان کو لے اُڑی۔ بہت سے موزوں طبع اور بعضے کہنہ مشق بھی جن پر قدیم شاعری کا رنگ چڑھ چکا تھا اس مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔ اگرچہ یہ صحبت مدت تک بھی رہی۔ لیکن راقم صرف چار جلسوں میں ہونے پایا تھا کہ بسبب ناموافقت آب و ہوا کے لاہور سے تبدیل ہو کر دلی چلا آیا۔ مجھے مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے ۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے۔ یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو ۔۔"

اس سے صاف ظاہر ہے کہ حالی مغربی شاعری سے طبعی مناسبت نہیں رکھتے تھے لیکن وہ اس تحریک سے اس لئے وابستہ ہوئے کہ انھیں مبالغے سے نفرت تھی اور وہ اردو شاعری کو زیادہ سے زیادہ حقیقت اور واقعیت کے قریب لانا چاہتے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ اردو شاعری اور مغربی شاعری کے مزاجوں میں زمین آسمان کا فرق ہے اور اردو زبان میں مغرب کا تتبع پوری طرح نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے باوجود ان کی طبیعت کی سادہ پسندی اور واقعیت پرستی انھیں اس تحریک کے قریب لائی۔ اور اگرچہ انھوں نے پوری طرح مغرب کا تتبع نہیں کیا لیکن اس کے باوجود ان کی تنقیدی اور تخلیقی کاوشیں اس تحریک کے لئے مفید ثابت ہوئیں اور اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کرنے میں انھوں نے نمایاں کام کیا۔

حالی نے اس تحریک کے زیر اثر اپنی چار نظمیں 'برکھارت' 'نشاطِ امید' 'حبِ وطن' اور 'مناظرہ رحم و انصاف' لکھیں آزاد کی نظموں کی طرح ان نظموں کے عنوانات ہی ان کے جدید ہونے کی نشان دہی کرتے ہیں۔ برکھارت میں حالی نے موسم برسات کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کھینچ کر مناظر فطرت کی ترجمانی کی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے گرمی کی شدت کا جو بیان کیا ہے اور اس گرمی میں جانداروں کے تڑپنے، کہاروں کے تپنے، پانی کے کھولتے، باغوں کے ویران ہو جانے، جانوروں کے پریشان ہونے، لو کے چلنے اور اس سے انسانوں کے جلنے کی جان گنت تصویریں کھینچی ہیں۔ اس نے ان کی اس نظم کے لئے ایک پس منظر کا کام دیا ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے جو جزئیات نگاری کی ہے اس نے اس کو واقعیت سے قریب کیا ہے ۔۔ اور پھر اس منظر میں برسات کی آمد اور اس کے نتیجے میں پروا ہوا، ابر، بجلی، گھٹا، باغوں کی ہریالی درختوں کی شادابی، کوئل کی کوک، پپیہے کی پیہو، مور کی جھنکار اور مجموعی طور پر انسانوں کے خاص پیار سے کے اثرات

انھیں چھاپ لیتے تھے۔ الفاظ ادل بدل کرتے تھے۔ اور پڑھ پڑھ کر آپس میں خوش ہوتے تھے۔ صاحب ڈائرکٹر بہادر نے سال مذکور میں میرے اُستاد پروفیسر آزاد کو ایما فرمایا۔ انھوں نے اس مطلب پر مناسب وقت ایک لکچر لکھا۔ اور شام کی آمد اور رات کی کیفیت ایک مثنوی میں دکھائی۔ حضور ممدوح کی تجویز سے ایک تاریخ مقرر ہوئی۔ جلسہ ہوا۔ اہل علم، اہلِ مذاق جمع ہوئے نثر و نظم مذکور پڑھی گئی۔ اور سب نے صلاح کر کے ایک مشاعرہ قائم کیا کہ شعرا ہر قسم کے مضامین پر طبع آزمائی کیا کریں۔ گیارہ مہینے تک مشاعرہ قائم رہا۔ اس وقت نظم مذکور کی شرع پر کچھ لوگوں نے مخالفت کی۔ مگر چودہ برس کے عرصے میں اتنا اثر ہوا کہ اب ہندوستان کے مشہور شہروں میں دیسی نظموں کی آوازیں آتی ہیں "

جدت کی طرف اردو شاعری کا یہ پہلا قدم تھا۔ اور جدت کی یہ تحریک بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں پیدا ہوئی۔ اس کو صرف مغرب کے اثر کا نتیجہ کہنا یا مغربی ادب کی نقالی سے تعبیر کرنا صحیح نہیں ہے۔ اس کو تو اُس فضا نے پیدا کیا جو مغرب کے اثرات کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی اور اس تحریک نے تو زندگی کے ان تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی جن کو بدلتے ہوئے حالات نے پیدا کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کو جدت سے قریب لانے کی یہ شعوری کوشش بھی وقت کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ اور ایک نئی تحریک ہونے کے باوجود اس بات کا شائبہ تک نہیں ہوتا کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔

آزاد نے انجمن پنجاب کے اِن مشاعروں کے لئے خاصی تعداد میں نظمیں لکھیں۔ یہ نظمیں ان کے مجموعۂ کلام 'نظم آزاد' میں موجود ہیں اِن نظموں کے موضوعات ہی اُن کے جدید ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔ ان میں کہیں صبح کے منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ کہیں رات کی کیفیت دکھائی گئی ہے۔ کہیں گرمی برسات اور جاڑے کے مختلف پہلوؤں کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ کہیں وطن کی محبت اور اس سے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ غرض آزاد نے نئے موضوعات کو اپنی نظموں کی بنیاد بنایا ہے اُن میں احساس و شعور کے جس ارتعاش کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اُس میں بھی جدت کا احساس ہوتا ہے اور جو شاعرانہ پیکر تراشے گئے ہیں ان میں بھی جدت کے آثار نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے آزاد نے اس میں ایسے کچھ زیادہ تجربے نہیں کئے ہیں۔ انھوں نے اپنے اظہار و ابلاغ کے لئے اردو شاعری کی مختلف اصناف کے بنے بنائے سانچوں کو استعمال کیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے آہنگ میں ایک نئی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش ظاہر ہے کہ ایک تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تجربے میں عام طور پر نہ تو گہرائی ہوتی ہے اور نہ کسی تہ شی ہوئی اور منجھی ہوئی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ آزاد کی اس کوشش میں بھی یہ پہلو نہیں ہیں۔ اسی لئے اُن کی یہ نظمیں جدید ہونے کے باوجود شاعرانہ فن کاری کے بہت اچھے نمونے نہیں ہیں۔ اِن میں شعریت کا بھی فقدان ہے ـــ اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اِن کی تخلیق آزاد کی شعوری کا نتیجہ ہے ـــ ان میں تجربے کی وہ گہرائی اور پختگی نہیں جو شاعری کو شعریت سے ہمکنار کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اردو شاعری کو جدت کی راہوں پر گامزن کرنے کی اولین کوشش ہونے کی حیثیت سے ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اردو شاعری کی روایت میں شاید ان نظموں کو بہت بلند مقام نہ مل سکے لیکن جدید اردو شاعری میں اِن کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے

انجمن پنجاب کے اِن مشاعروں میں آزاد کے ساتھ حالی بھی شریک تھے اور انھوں نے بھی اِن مشاعروں کے لئے جو نظمیں لکھی تھیں۔ ان کی یہ نظمیں بھی ایک علیحدہ مجموعے کی صورت میں شائع ہو چکی ہیں۔ اس مجموعے کے دیباچے میں انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اُن سے جدت کی اس تحریک اور اس کے سلسلے میں اِن کے تاثرات کی وضاحت ہوتی

ہے۔ اس لئے اس کے ایک اقتباس کا پیش کرنا یہاں نامناسب نہیں ہے۔ لکھتے ہیں :۔

"۱۸۷۴ء میں جب کہ راقم پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو سے متعلق تھا اور لاہور میں مقیم تھا ۔ مولوی محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہالرائڈ ڈائرکٹر سررشتۂ تعلیم پنجاب کی تائید سے انجمن پنجاب نے ایک مشاعرہ قائم کیا تھا جو ہر مہینے ایک بار انجمن کے مکان میں منعقد ہوتا تھا۔ اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ درحقیقت عشق اور مبالغے کی جاگیر ہوگئی ہے۔ اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے۔ اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے ۔ جدت پسند طبیعتوں پر جس قدر مغربی انشاء پردازی کی لے اب تک کھلی تھی، وہی ان کو سے اُڑی۔ بہت سے موزوں طبع اور بعضے کہنہ مشق بھی جن پر قدیم شاعری کا رنگ چڑھ چکا تھا اس مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔ اگرچہ یہ صحبت مدت تک جمی رہی۔ لیکن راقم صرف چار جلسوں میں ہونے پایا تھا کہ بسبب ناموافقت آب و ہوا کے لاہور سے تبدیل ہو کر دِلّی چلا آیا۔ مجھے مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی ناتکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے ۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے۔ یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو سکے"

اس سے صاف ظاہر ہے کہ حالیؔ مغربی شاعری سے طبعی مناسبت نہیں رکھتے تھے لیکن وہ اس تحریک سے اس لئے وابستہ ہوئے کہ انھیں مبالغے سے نفرت تھی اور وہ اردو شاعری کو زیادہ سے زیادہ حقیقت اور واقعیت کے قریب لانا چاہتے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ اردو شاعری اور مغربی شاعری کے مزاجوں میں زمین آسمان کا فرق ہے اور اردو زبان میں مغرب کا تتبع پوری طرح نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے باوجود ان کی طبیعت کی سادہ پسندی اور واقعیت پرستی انھیں اس تحریک کے قریب لائی۔ اور اگرچہ انھوں نے پوری طرح مغرب کا تتبع نہیں کیا لیکن اس کے باوجود ان کی تنقیدی اور تخلیقی کاوشیں اس تحریک کے لئے مفید ثابت ہوئیں اور اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کرنے میں انھوں نے نمایاں کام کیا۔

حالیؔ نے اس تحریک کے زیر اثر اپنی چار نظمیں 'برکھارت' 'نشاطِ امید' 'حبِ وطن' اور مناظرہ رحم و انصاف لکھیں آزاد کی نظموں کی طرح ان نظموں کے عنوانات ہی ان کے جدید ہونے کی نشان دہی کرتے ہیں۔ برکھارت میں حالیؔ نے موسم برسات کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کھینچ کر مناظر فطرت کی ترجمانی کی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے گرمی کی شدت کا جو بیان کیا ہے اور اس گرمی میں جانداروں کے تڑپنے، کہاروں کے تپنے، پانی کے کھولنے، باغوں کے ویران ہو جانے، جانوروں کے پریشان ہونے، لو کے چلنے اور اس سے انسانوں کے جھلنے کی جو جان گنت تصویریں کھینچی ہیں۔ اس نے ان کی اس نظم کے لئے ایک پس منظر کا کام دیا ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے جو جزئیات نگاری کی ہے اس نے اس کو واقعیت سے قریب کیا ہے ۔ اور پھر اس منظر میں برسات کی آمد اور اس کے نتیجے میں پروا ہوا، ابر، بجلی، گھٹا، باغوں کی ہریالی درختوں کی شادابی، کوئل کی کوک، پپیہے کی پیہو، مورٌ کی چنگھاڑ اور مجموعی طور پر انسانوں کے احساس پر ان سب کے اثرات

کا جو نقشہ پیش کیا ہے۔ اس نے اس نظم کو نہ صرف حقیقت سے بھرپور بلکہ رنگین اور پُرکار بھی بنا دیا ہے۔ مقامی فضا اور ہندوستان کے مخصوص ماحول کی ترجمانی بھی اس نظم کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ لیکن آخر میں جب وہ برسات کے موسم کی رنگینی میں جب انھیں اپنے محبوب کی یاد ستانے لگتی ہے اور وہ اس کا ذکر حسرت سے کرتے ہیں تو اس میں ایک آفاقی رنگ و آہنگ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ نشاط امید میں وہ بات تو نہیں جو اس نظم میں ہے لیکن اس میں حالی کے تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی شعور نے نئے نئے گل کھلائے ہیں اور مجموعی طور پر اس نظم کو بھی نہایت دلکش بنا دیا ہے۔ حب وطن کا آغاز تو وطن کی محبت کے انفرادی تصور سے ہوتا ہے جو بذاتِ خود بھی ایک نئی چیز ہے لیکن آگے چل کر اس نظم میں بھی حالی نے اس انفرادی تصور کی حدیں حب وطن کے اجتماعی تصور سے ملا دی ہیں۔ اور اس طرح انھوں نے ایک ایسے موضوع کو پیش کیا ہے جو اس زمانے کا تقاضا تھا۔ اس میں کڑھنے والی کیفیت اور للکار کا آہنگ بھی موجود ہے جو حالی کی طبیعت کے واعظانہ رنگ اور اصلاحی رجحان کی وضاحت کرتا ہے لیکن اس کے باوجود یہ نظم اپنے دامن میں شاعرانہ اعتبار سے دلچسپی کا بڑا سامان رکھتی ہے۔ مناظرۂ رحم و انصاف میں حالی نے مکالمے کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ اس میں رحم نے اپنی برتری ثابت کی ہے اور انصاف نے اپنی بڑائی جتائی ہے۔ اس جھگڑے میں عقل نے صحیح راستہ دکھایا ہے۔ اور ان دونوں پر یہ حقیقت واضح کی ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے کے لئے ضروری ہیں۔ شاعری کیلئے یہ موضوع بظاہر کوئی اچھا موضوع نہیں معلوم ہوتا۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ حالی کی اس نظم میں ان کی اس دور کی دوسری نظموں کے مقابلے میں خشکی زیادہ ہے اور شاعرانہ اعتبار سے شاید یہ بہت اچھی نظم نہیں ہے لیکن اس میں جو اصلاحی رنگ و آہنگ اور جمالیاتی اظہار کی جو نئی تکنیک ہے وہ اس کو ایک جدید نظم ضرور ثابت کرتی ہے۔

اس زمانے میں حالی نے صرف یہ چار نظمیں لکھیں لیکن ان میں سے ہر ایک میں جدت کے ایک متوازن تجربے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نظمیں شاعرانہ اعتبار سے بھی خاصی اہم ہیں اور آزاد کی نظموں کے مقابلے میں جمالیاتی اعتبار سے یہ نسبتاً زیادہ رنگین اور پُرکار دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن جدت دونوں میں مشترک ہے۔ یہ جدت انجمن پنجاب کی تحریک کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے اور اس وقت اردو شاعری کو اس جدت سے روشناس کرانے کا سہرا اس تحریک کے روح رواں آزاد اور حالی کے سر ہے۔

۳

یہ محفل اگرچہ جلد ہی برہم ہو گئی۔ کیونکہ حالی لاہور کی فضا سے پریشان ہو کر دلی واپس چلے گئے اور آزاد کو دوسری ان گنت مصروفیتوں نے آ گھیرا۔ لیکن انجمن پنجاب کی اس تحریک نے اردو شاعری کو جدت کے راستے پر گامزن کرنے کا کام بہرصورت انجام کر دیا۔ اس تحریک کے اثرات کو حالی اپنے ساتھ دلی لے گئے اور ان اثرات کے باعث ان کے دل میں اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کرنے کے لئے ذوق و شوق کی ایک شمع ہمیشہ ہمیشہ فروزاں رہی۔ چنانچہ جدید شاعری کے لئے جو کام انھوں نے لاہور میں شروع کیا تھا وہ دلی میں بھی جاری رہا۔

دلی میں حالی کو سرسید احمد خاں اور ان کی تعلیمی تحریک سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ یہ تحریک یوں تو تعلیمی تھی لیکن اس کے پیش نظر زندگی کے معاشرتی تہذیبی، علمی اور ادبی پہلو بھی تھے اور ان تمام پہلوؤں کو جدت سے ہمکنار کرنا اس کے پیش نظر تھا۔ سرسید کی شخصیت اور ان کی اس تحریک کی ہمہ گیری نے حالی کو بہت متاثر کیا۔ چنانچہ اردو شاعری کو

جدید رجحانات سے آشنا کرنے کی جو خواہش ان کے یہاں لاہور میں بیدار ہوئی تھی، اس نے ارتقائی منزلیں دلی اور علیگڑھ میں طے کیں۔ سرسید کی شخصیت نے ان پر ایسا جادو کیا کہ وہ پوری طرح ان کی تحریک کے ساتھ ہو گئے اور اپنی تمام شاعرانہ صلاحیتوں کو ان کے پیغام کی نشر و اشاعت کے لئے وقف کر دیا۔ حالی نے اپنی نظم و نثر دونوں میں سرسید کی جادو اثر شخصیت کی وضاحت کی ہے اور اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ علمی اور تعلیمی معاملات کے ساتھ ساتھ شعر و ادب میں بھی ان کی وجہ سے ایک جدید رنگ و آہنگ پیدا ہوا۔ اور خود ان کی شاعری کی دنیا ایک انقلابی تبدیلی سے آشنا ہوئی۔

حالی نے اس زمانے میں اپنی مشہور نظم 'مسدس مدوجزر اسلام' لکھی۔ یہ سرسید اور اُن کی تحریک کے براہ راست اثرات کا نتیجہ ہے۔ اس کا موضوع مسلمانوں کی دینی، معاشرتی اور ثقافتی روایت اور مسلمانوں کی زبوں حالی کی کیفیت ہے۔ حالی نے اس کے دیباچے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "اس مسدس کے آغاز میں پانچ سات بند تمہید کے لکھ کر اول عرب کی اس ابتر حالت کا نقشہ کھینچا ہے جو ظہور اسلام سے پہلے تھی۔ اور جس کا نام اسلام کی زبان میں جاہلیت رکھا گیا۔ پھر کوکب اسلام کا طلوع ہوا اور نبی اُمی کی تعلیم سے اس ریگستان کا سرسبز و شاداب ہو جانا، اور اس ابر رحمت کا امت کی کھیتی کو رحلت کے وقت ہرا بھرا چھوڑ جانا، اور مسلمانوں کا دینی و دنیوی ترقیات میں تمام عالم سے سبقت لے جانا بیان کیا ہے۔ اس کے بعد اُن کے تنزل کا حال لکھا ہے۔ اور قوم کے لئے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے۔ جس میں آکر وہ اپنے خدوخال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے"۔ مسدس میں حالی کا قومی شعور اپنی انتہائی بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ اس میں انھوں نے اسلام کی عظمت اور برتری کی وضاحت بھی کی ہے اور مسلمانوں کی زبوں حالی پر خون کے آنسو بھی بہائے ہیں۔ اس میں تاریخ، معاشرت، تہذیب سے متعلق تمام معاملات کی تصویر کشی ہے اور اس تصویر کشی نے اس موضوع میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا کر دی ہے۔ لیکن یہ نظم اپنے موضوع کے اعتبار ہی سے اہم نہیں۔ اس میں بڑے سوز و گداز کا احساس ہوتا ہے اور یہ اپنے المیہ رنگ و آہنگ کے باعث حالی کی آنکھ سے ٹپکا ہوا خون کا ایک آنسو معلوم ہوتی ہے۔

اس زمانے میں حالی نے کچھ اور قومی نظمیں بھی لکھیں لیکن مسدس اِن نظموں کی صحیح نمائندگی کرتی ہے۔ اور حالی کی شاعری کا قومی رجحان اس نظم میں اپنے آپ کو پوری طرح نمایاں کرتا ہے۔ اس میں جو حقیقت اور واقعیت، اصلیت اور جوش، تفصیل اور جزئیات اور تسلسل اور روانی ہے وہ ان کی اِس دور کی دوسری نظموں میں نسبتاً کم ہے اور اس اعتبار سے مسدس واقعی ان کا شاہکار ہے۔ لیکن حالی نے مسدس کے بعد عورتوں کے مسائل پر جو نظمیں لکھی ہیں۔ ان میں بھی ایک انفرادی شان ضرور نظر آتی ہے۔ 'مناجات بیوہ' اور 'چپ کی داد' اس زمانے کی سب سے اہم نظمیں ہیں۔ مناجات بیوہ میں حالی نے ایک اہم معاشرتی مسئلے کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس نظم میں ایک بیوہ عورت اللہ تعالےٰ کے حضور میں فریاد کرتی ہے اور اپنی کس مپرسی اور بے بسی کے تمام پہلوؤں کو پیش کر کے مدد کی طلبگار ہوتی ہے۔ فریاد کی لے اس نظم میں خلوص کی چیز ہے۔ اس لے نے اس نظم کو سوز و گداز سے بھرپور کر دیا ہے۔ اس سے ملتی جلتی دوسری نظم "چپ کی داد" ہے جو اسی زمانے میں حالی نے لکھی۔ اس نظم میں انھوں نے عورت کی معاشرتی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی اور اس کو ماں بہن اور بیٹی کہہ کر پکارا ہے۔ اردو شاعری میں اس سے قبل عورت صرف محبوبہ کے روپ میں دنیا کے سامنے پیش کی جاتی تھی۔ حالی نے سب سے پہلے اس کو ماں بہن اور بیٹی کے روپ میں پیش کیا اور انسانی زندگی میں اس کی اہمیت کی

وضاحت کی۔ لیکن ساتھ ہی اس بات کا شکوہ بھی کیا کہ زندگی نے عورت کے ساتھ انصاف نہیں کیا اور اس کو ہمیشہ مختلف طریقوں سے پامال کرنے کی کوشش کی۔ یہ نظم بھی واقعیت اور سوز و گداز کے اعتبار سے اپنا جواب نہیں رکھتی۔ بہرحال یہ دونوں نظمیں حالی کی شاعری کے قومی و اصلاحی رجحان کی ترجمان اور عکاس ہیں اور اُن سے اردو شاعری کے ایک نئے موڑ کا پتہ چلتا ہے۔

مناجات بیوہ اور چپ کی داد کے بعد حالی نے خاصی تعداد میں قومی معاملات و مسائل پر مختلف نظمیں لکھیں لیکن ان نظموں میں کم و بیش وہی باتیں ہیں جو ان کی دوسری نظموں میں پائی جاتی ہیں کہیں کہیں اصلاح کے جوش میں اِن نظموں کا رنگ و آہنگ واعظانہ ضرور ہو جاتا ہے لیکن اس رنگ و آہنگ سے بھی جدید اردو شاعری کے ایک نئے پہلو کی وضاحت ہوتی ہے۔

غرض حالی نے سرسید کی تحریک کے زیر اثر، اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کرنے میں ایک نمایاں حصہ لیا اور اُن کی قومی، ملی اور اصلاحی نظمیں اس اعتبار سے اردو شاعری کی روایت میں منفرد نظر آتی ہیں۔ ان نظموں نے اردو شاعری میں جدت کی ایک فضا پیدا کی اور اس کو آگے چل کر ایسی نئی راہوں پر گامزن کیا جس کا اس سے قبل اس نے کبھی خواب بھی نہیں دیکھا تھا

سرسید کی تحریک کے زیر اثر حالی کے ساتھ ساتھ شبلی نے بھی اُردو میں کچھ قومی اور ملی نظمیں لکھیں۔ شبلی طبیعت اور مزاج کے اعتبار سے رومانیت پسند تھے۔ اس لئے ان کی شاعری میں حالی کی نظموں کی سی بات تو نہیں۔ کیونکہ اُن کے شاعرانہ جوہر تو ان کی رومانی شاعری ہی میں کھُلتے ہیں اور اس رومانی شاعری کا بیشتر حصہ فارسی میں ہے۔ لیکن اس رومانیت کے باوجود ان کے یہاں بھی قومی اور اصلاحی نظمیں موجود ہیں۔ جو انھیں ایک جدت پسند شاعر ثابت کرتی ہیں۔ انھوں نے بھی مسلمانوں کے قومی مسائل پر کئی نظمیں لکھی ہیں اور اس طرح شاعری کی روایت میں اپنا ایک مقام پیدا کیا ہے۔

لیکن حالی کے بعد سرسید کے زمانے کے سب سے اہم شاعر اکبر الہ آبادی ہیں۔ اکبر کے مزاج میں قدامت پسندی تھی وہ بڑی حد تک تنگ نظر بھی تھے۔ انھوں نے سرسید کے خیالات و نظریات سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا اور زندگی بھر اُن کی مخالفت میں پیش پیش رہے۔ اس مخالفت نے ان کی قومی شاعری کو طنزیہ رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ اور اس طرح اُردو شاعری بالکل ایک نئی لَے سے روشناس ہوئی۔ اس نئی لے نے اکبر کو قدامت پسند اور روایت پرست اور تنگ نظر ہونے کے باوجود ایک اہم جدید شاعر بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اکبر بدلتی ہوئی زندگی کا ساتھ نہیں دے سکتے تھے۔ انھیں ماضی میں سکون ملتا تھا اور وہ اس کو ہر حال میں اپنے سینے سے لگائے رکھنا چاہتے تھے۔ اس لئے زندگی میں جدت پسندی انھیں ایک آنکھ نہیں بھاتی تھی۔ لیکن جدت کی مخالفت میں انھوں نے جدید مسائل کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ سرسید کے دور سے تقریباً تمام اہم مسائل ان کی شاعری کا موضوع ہیں۔ لیکن انھوں نے اِن مسائل پر اپنے مخصوص زاویہ نظر سے تنقید کی ہے۔ اس تنقید میں ان کی قدامت پسندی اور تنگ نظری کے باوجود بڑی جان ہے۔ ان کی اس تنقید میں نکتہ چینی کا پہلو یقیناً نمایاں ہے۔ لیکن اس کی حیثیت بہ صورت تعمیری ہے۔ اس تعمیری پہلو کو انھوں نے طنز کے پردوں میں لپیٹ کر پیش کیا ہے۔ اور اسی وجہ سے ان کے تاثر میں گہرائی کا احساس ہوتا ہے۔ اس طنزیہ انداز کے لئے انھوں نے نئے اشارے پیدا کئے ہیں۔ نئی علامتوں کی تخلیق کی ہے ایک نئی زبان کا ہیولا تیار کیا ہے —— اور ان سب نے مجموعی طور پر ان کی شاعری میں جدت کی لہر دوڑائی ہے اور انھیں ایک اہم جدید شاعر بنا دیا ہے۔

اکبر کا تعلق براہ راست نہیں تو بالواسطہ طور پر سرسید کی تحریک سے ضرور تھا۔ اور ان کی غزلوں، قطعوں، مثنویوں اور نظموں میں اس تحریک کے اثرات کی جھلک ہر جگہ نمایاں ہے۔ لیکن اکبر کے ہم عصروں میں ایک اہم شاعر اسمٰعیل میرٹھی ایسے ہیں جن کا سرسید کی تحریک سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ لیکن اسی تحریک نے جدید شاعری کی جو فضا پیدا کی تھی اس سے متاثر

نظر آتے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی نے اس فضا کے زیر اثر انگریزی نظموں کے ترجمے کئے۔ بچوں کے لئے نظمیں لکھیں اور مناظر فطرت، معاشرت، تہذیب اور اخلاق کے مختلف معاملات و مسائل کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا۔ نظمیں نئے موضوعات اور نئے انداز دونوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے تو اس زمانے میں نظم معرّا تک کا تجربہ کیا۔ اسمٰعیل اس میں شبہ نہیں کہ حالی کے پائے کے شاعر نہیں ہیں۔ حالی کی شاعری میں احساس کی جو شدت، شعور کی جو فراوانی، جذب و شوق کی جو اخلاص مندی اور مجموعی طور پر تجربے کی جو گرمی اور روشنی ہے وہ اسمٰعیل کے یہاں نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود اردو شاعری کو جدت سے ہمکنار کرنے میں ان کا مرتبہ بھی خاصا بلند ہے۔

سرسید کی تحریک کے زیر اثر براہ راست اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی فضا کے نتیجے میں بالواسطہ جدید اردو شاعری نے تیزی کے ساتھ ارتقائی منزلیں طے کیں اور اس سلسلے میں حالی، شبلی، اکبر اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام سرفہرست ہیں انھوں نے اردو شاعری کے لئے موضوع اور فن دونوں اعتبار سے نئی راہیں تعمیر کیں۔ ان راہوں پر وہ خود بھی چلے اور دوسروں کو ان پر چلنے کی ترغیب بھی دلائی، اور اس طرح اپنی کوششوں اور کاوشوں سے جدید اردو شاعری کو ایک باقاعدہ تحریک کا روپ دے دیا۔

۴

جدید اردو شاعری کی یہ تحریک اپنے ارتقائی سفر میں بہت سی نئی نئی منزلوں سے روشناس ہوئی۔ بیسویں صدی کا زمانہ اس اعتبار سے اس کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں اگرچہ سرسید کی تحریک کے اثرات باقی رہتے ہیں لیکن یہ صدی اپنے ساتھ افکار و خیالات کی نئی دنیائیں بھی لاتی ہے۔ اور اس کے نتیجے میں جدید اردو شاعری کا قافلہ بھی بعض نئی راہوں پر گامزن ہوتا اور نئی منزلوں سے روشناس ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کے شروع ہوتے ہی حالی، شبلی، اکبر اور اسمٰعیل میرٹھی کے ساتھ چکبست اور اقبال کی آوازیں بھی جدید اردو شاعری کی فضاؤں میں گونجنے لگیں۔ اب شاعری کے موضوعات میں کچھ اور بھی تنوع پیدا ہوا۔ اور زندگی کے مختلف پہلو نسبتاً زیادہ گہرائی سے پیش کئے جانے لگے۔ اس زمانے میں انسانی زندگی کے جذباتی معاملات، انسان کے انفرادی تجربات اور ملک اور قوم کے سیاسی، معاشی اور تہذیبی معاملات کی ترجمانی گہرائی کے ساتھ کی گئی۔ اور اس طرح باعتبار مضامین اردو شاعری کے دائرے کو وسیع کیا گیا۔ اس زمانے میں ہیئت کے نئے تجربے بھی ہوئے اور اظہار و ابلاغ کے لئے نئے میدانوں کو بھی تلاش کیا گیا۔ چکبست اور اقبال کی شاعری ان رجحانات کی صحیح نمائندگی کرتی ہے۔

چکبست نے اس زمانے میں نئے انداز کی نظمیں لکھی ہیں۔ ان پر روایت کا اثر بہت گہرا تھا، اور انھوں نے اپنی ان جدید نظموں میں بھی روایت کی رنگینی اور پرکاری کو باقی رکھا ہے لیکن اس کے باوجود ان کی نظموں میں جدّت کا احساس ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ روایت اور تجربے کی اس دھوپ چھاؤں نے ان کی شاعری میں بڑی دلکشی پیدا کی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے چکبست کی شاعری بیسویں صدی کے ابتدائی چند سالوں کے اجتماعی حالات اور خصوصاً اس عہد کی روح عصر کی ترجمان اور عکاس ہے ان کی نظموں میں وطنیت کا ایک نیا تصور ابھرتا ہے۔ اب اس تصور کی نوعیت انیسویں صدی میں پیش کئے جانے والے حب وطن کے تصور کی طرح محض جذباتی ہی باقی نہیں رہتا۔ چکبست اسکو اجتماعیت بلکہ سیاست کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چکبست کی نظموں میں وطنیت کا یہ تصور ایک سیاسی تصور کا روپ اختیار کر کے ایک نظریۂ حیات بن جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں غلامی سے نفرت کا اظہار ہے۔ انھوں نے آزادی کے

گیت گائے ہیں۔ وہ اپنے ملک اور قوم کو آزاد دیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لیکن آزادی کا تصور ان کے یہاں ہوم رول سے آگے نہیں بڑھتا۔ یہ دراصل اس وقت کی لبرل سیاست کی آواز ہے جو چکبست کی نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ ان کے خیالات و نظریات میں انقلابی آہنگ نہیں ہے۔ وہ اجتماعی زندگی کے بنیادی مسائل کی تہہ تک نہیں پہنچے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ ان کے یہاں وطنیت کا ایک واضح تصور ملتا ہے اور سیاسی شعور کی جھلک نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ وہ ہندوستانی قومیت کا ایک واضح تصور رکھتے ہیں اور ان کی نظموں میں اس زمانے کے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی معاملات و مسائل جگہ جگہ اپنی جھلک دکھاتے ہیں اُن پر روایت کا گہرا اثر تھا۔ اس لئے وہ اپنی نظموں کی ہئیت میں کوئی انقلابی تبدیلی نہیں کر سکے ہیں۔ انھوں نے مخمس، مسدس اور مثنوی کے سانچوں کو اپنے اظہار و ابلاغ کے لئے استعمال کیا ہے لیکن اس میں اپنے موضوعات کی مناسبت سے ایک نئے آہنگ کو پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بیسوی صدی کے سب سے بڑے اردو شاعر اقبال ہیں۔ وہ اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ باشعور شاعر اس وقت بھی تھے جب اُن کی شاعری اپنے سفر ارتقا کی ابتدائی منزلیں طے کر رہی تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس شعور نے ان کی شاعری میں بڑی گہرائی پیدا کی اور اس کو عظمت سے ہمکنار کیا۔ انھوں نے مناظر فطرت کی ترجمانی بھی کی ہے۔ انسانی زندگی کے عام معاملات کو بھی پیش کیا ہے۔ سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی مسائل پر بھی نظمیں لکھی ہیں۔ فلسفیانہ مضامین کو بھی غور و فکر کے ساتھ اپنی شاعری میں سمویا ہے۔ اس لئے ان کے یہاں بڑی وسعت اور ہمہ گیری کا احساس ہوتا ہے اور وہ ایک عظیم شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری کا آغاز غزل سے ہوا لیکن جلد ہی انھوں نے نظم کی طرف توجہ کی اور ابتدا میں مناظر فطرت اور انسانی جذبات کی ترجمانی کی۔ پھر ان کے یہاں وطن پرستی کے رجحان نے نمایاں حیثیت اختیار کی۔ لیکن ان کی یہ وطن پرستی محض جذباتی وطن پرستی نہیں تھی۔ اس کی تہہ میں تو اس وقت بھی ایک سیاسی شعور موجود تھا۔ اسی وجہ سے انھوں نے اس دور کی نظموں میں آزادی کے گیت گائے ہیں اور ایک نئے نظام کے خواب دیکھے ہیں۔ طلوع اسلام، تصویر درد، شمع اور شاعر، شکوہ اور جواب شکوہ وغیرہ اسی رجحان کی ترجمان ہیں۔ اس دور میں بھی اپنی وطنیت کے باوجود وہ اسلام اور اسلامی نظام سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اور آگے چل کر تو اس نظام کے مختلف پہلو ان کی شاعری کے خاص موضوع بن گئے ہیں۔ ان سب کو انھوں نے غور و فکر کے ساتھ فلسفیانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ ان کی نظمیں انھیں اسلام اور اسلامی نظام کا بہت بڑا مفکر ثابت کرتی ہیں۔ دراصل اقبال نے اسلام کو انسانیت اور انسانی اقدار کے صحیح علمبردار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ انھوں نے بین الاقوامی معاملات و مسائل کو سامنے رکھ کر موجودہ دور کی زندگی کے پیچیدہ سے پیچیدہ مسائل پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ سرمایہ و محنت، غلامی، آزادی سب کا تجزیہ کیا ہے۔ اور بندۂ مزدور کو خواب سے بیدار ہونے کا پیام بھی دیا ہے۔ اس اعتبار سے خضر راہ ان کی سب سے اہم نظم ہے ـــــ آخری دور میں اقبال کی بیشتر نظموں میں اسلام اور ملت اسلامیہ کے معاملات و مسائل کی ترجمانی کا پہلو غالب آجاتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ وہ انسان اور انسانیت کی نجات صرف اسلام اور اسلامی نظام میں دیکھتے ہیں۔ اس کے بغیر انھیں موجودہ دور کی اجتماعی زندگی پارہ پارہ نظر آتی ہے۔ اقبال موجودہ دور کی زندگی کے بہت بڑے مفکر ہیں۔ اُن کی نظموں میں ہیئت اور تکنیک کے نئے تجربے بھی ملتے ہیں۔ انھوں نے روایت سے بڑا کام لیا ہے لیکن اظہار و ابلاغ کی نئی دنیائیں بھی پیدا کی ہیں ـــ اور اس صورت حال نے انھیں موجودہ دور کا سب سے اہم جدید شاعر بنا دیا ہے۔

اقبال کا زمانہ جدید اردو شاعری کا سب سے اہم زمانہ ہے۔ اس زمانے میں چکبست اور اقبال کے اثر سے جدید

شاعری کی ایک فضا پیدا ہوگئی۔ اور اس فضا کے زیر اثر بہت سے شاعر نئے موضوعات پر نئے انداز کی نظمیں لکھنے لگے۔ ان میں شوق قدوائی، صفی لکھنوی، سید بے نظیر شاہ، پنڈت کیفی، مولانا ظفر علی خاں، خوشی محمد ناظر، سرور جہان آبادی، غلام بھیک نیرنگ وغیرہ نے جدید انداز کی نظمیں لکھنی شروع کیں۔ ان سب نے آغاز تو روایتی شاعری سے کیا لیکن اپنے زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر مناظر فطرت، جذباتی مسائل اور قومی معاملات پر بھی اعلیٰ درجے کی نظمیں لکھیں۔ ان کے یہاں فلسفیانہ انداز اور فکری گہرائی تو نہیں ہے لیکن ان کی شاعری ان کے زمانے کی صحیح ترجمان اور عکاس ہے اور اس میں اظہار و ابلاغ کے بھی کچھ نئے تجربے بھی ملتے ہیں اور اس طرح یہ شعرا بھی اردو کو جدت کی راہوں پر گامزن کرنے میں پیش پیش رہے ہیں۔

۵

اقبال، چکبست اور ان کے ہم عصروں کے اثر سے جدید اردو شاعری کے لئے سازگار ماحول پیدا ہوا۔ اب جدید رجحانات نے ایک مستقل حیثیت اختیار کر لی اور اس کا قافلہ تیزی سے آگے کی طرف بڑھنے لگا۔ اس میں نئے موضوعات کو نئے انداز سے پیش کرنے کی ایک روایت قائم ہو گئی۔ اس روایت کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی کے تمام پہلو اس میں جگہ پانے لگے۔ اور اس زمانے کے تمام شاعروں نے مجموعی طور پر بہ اعتبار مضامین اس کے میدان کو وسیع کیا۔ زندگی کے انفرادی اور اجتماعی مسائل کے مختلف پہلو شاعری کے خاص موضوعات قرار پائے۔ انسان کے بنیادی جذبات کو بھی بڑے سلیقے سے پیش کیا گیا۔ سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی مسائل کے مختلف پہلو بھی حقیقت پسندانہ زاویہ نظر کے ساتھ شاعری میں موضوع بنائے گئے۔ اس طرح جدید شاعری نے زندگی کے سارے تنوع اور اس کی تمام رنگارنگی کو اپنا خاص میدان بنا لیا۔ اس رجحان کے علمبرداروں میں جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری، سیماب اکبرآبادی، علی اختر، تلوک چند محروم، عظمت اللہ خاں، احسان دانش، روش صدیقی، ساغر نظامی، اثر صہبائی، اور الطاف مشہدی، حامد اللہ افسر اور منظور حسین شور وغیرہ خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ ممتاز ہیں اور ان کی شاعری جدید شاعری کی روایت میں ایک امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ایک سمندر کی سی بے پایاں وسعت اور زندگی کی سی رنگارنگی ہے۔ موضوعات کا جو تنوع ان کی شاعری میں ملتا ہے وہ اس دور کے کسی شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اور ان موضوعات کا احساس کی جس شدت اور تخیل کی جس بلندی کے ساتھ انھوں نے اپنی شاعری میں پیش کیا ہے اس کی مثال اس دور میں تو کیا اردو شاعری کے کسی دور میں بھی دور دور تک دکھائی نہیں دیتی۔ انھوں نے بھی اپنی شاعری کا آغاز غزل سے کیا لیکن جلد ہی تنگنائے غزل سے باہر نکل آئے اور نظم کی طرف توجہ کی۔ انھوں نے مناظر فطرت پر بھی نظمیں لکھیں اور ان کی یہ نظمیں ان موضوعات پر اردو زبان کی حسین ترین نظمیں ہیں۔ انھوں نے حسن و عشق کے معاملات کی تفصیل و جزئیات کو بھی پیش کیا۔ وہ رنگینی اور رعنائی پیدا کی جو اردو شاعری میں اس سے قبل موجود نہیں تھی۔ انھوں نے آزادی، اخوت اور انقلاب کے گیت بھی گائے اور انسانیت اور انسان دوستی کے تصور کی ترجمانی جس اخلاص مندی اور جوش کے ساتھ کی اس کی مثال اردو شاعری میں اس سے قبل نہیں ملتی۔ انھوں نے حیات و کائنات کے معاملات و مسائل کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی اور ان موضوعات کو جذباتی انداز میں جس گہرائی کے ساتھ حقائق کی ترجمانی کی وہ انھیں کا حصہ ہے۔ جوش بنیادی طور پر حسن اور رومان کے شاعر ہیں۔ اس لئے ان کی شاعری میں حسن زندگی بن جاتا ہے۔ اور زندگی حسن ــــ اس حسن کو انھوں نے ساری انسانی زندگی میں بکھرا ہوا دیکھا ہے لیکن ان کے خیال میں اس کے لئے نگاہ شباب کی ضرورت ہے۔ انھوں نے اس حسن اور نگاہ شباب کو عام زندگی میں دیکھا ہے اور

ان کے درمیان جو رشتہ ہے اس کی ترجمانی بڑی رنگینی اور رعنائی کے ساتھ کی ہے۔ جوشؔ بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں لیکن انھوں نے اپنی رومانی نظموں میں حقیقت کے رنگ بھی بھرے ہیں۔ اُن کی نظموں میں حسن کا رومان ہے، شباب کا رومان ہے انسانی جذبات کا رومان ہے۔ ان لغزشوں کا رومان ہے جس کے بغیر زندگی بے کیف اور بے رنگ معلوم ہوتی ہے ــــ اُن کی رومانی شاعری جوش ولولہ اور حوصلہ سے بھرپور ہے۔ اس میں جذب و شوق کی فراوانی ہے ــــ اسی لئے اُن کی ہر رومانی نظم حسن و شباب کی ایک لغزش مستانہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ رومان جوشؔ کی سیاسی اور انقلابی نظموں میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے انھوں نے انقلاب کے نغمے چھیڑے ہیں۔ ان نغموں میں احساس کی شدت اور جذبے کی اخلاص مندی ہے۔ لیکن ان میں انقلاب کا تصور سیاسی کم اور جذباتی زیادہ ہے۔ لیکن ان سے خون میں گرمی ضرور پیدا ہوتی ہے ان نظموں کی سب سے بڑی خوبی انسانیت اور انسان دوستی کا خیال ہے۔ جوشؔ بنیادی طور پر انسانیت کے شاعر ہیں ــــ اور ان کی انقلابی شاعری کا منبع بھی یہی انسانیت اور انسان دوستی کا خیال ہے۔ جوشؔ اپنی انقلاب پسندی کے باوجود انسان کو مجبور سمجھتے ہیں۔ ان کی ایسی نظموں میں جہاں انسان کی مجبوری اور معذوری کا ذکر ہے، وہاں ایک فلسفیانہ رنگ و آہنگ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ جوشؔ کے یہاں موضوعات کا بڑا تنوع ہے۔ اس اعتبار سے اُن کے یہاں زندگی ہی کی سی وسعت اور رنگارنگی ہے ــــ لیکن سب سے زیادہ اہم ان موضوعات کا اظہار و ابلاغ ہے۔ جوشؔ کی لے بہت تند اور تیز ہے۔ اُن کے یہاں گھن گرج کا احساس بہت ہوتا ہے۔ لیکن تخیل بھی عجیب عجیب گل کاریاں کرتی ہے۔ جوشؔ نے اس تخیل کے سہارے عجب عجب رنگوں کے گل بوٹے بنائے ہیں۔ الفاظ کا ان کے پاس ایسا خزانہ ہے جو کبھی خالی نہیں ہو سکتا۔ جوشؔ نے اپنی شاعری میں موضوع کی مناسبت سے الفاظ کا جس طرح استعمال کیا ہے اور جو ان گنت نئے نئے پیکر تراشے ہیں، اُس نے ان کی شاعری میں حسن و جمال کی نئی دنیائیں پیدا کی ہیں۔ تشبیہات و استعارات کی جو فراوانی ان کے یہاں ملتی ہے اور ان میں جو اچھوتا رنگ نظر آتا ہے وہ صرف انھیں کے ساتھ مخصوص ہے ــــ اور ان کی شاعری کے ان تمام پہلوؤں نے اُردو شاعری کو جدت کی نئی منزلوں سے روشناس کیا ہے۔

جوشؔ کے ہم عصروں میں حفیظؔ جالندھری، عظمت اللہ خاں، اخترؔ شیرانی، حامد اللہ افسرؔ، احسان دانشؔ، روشؔن صدیقی، آنند نرائن مُلاؔ، ساغرؔ نظامی، منظور حسین شورؔ اور ماہرالقادری وغیرہ خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔

حفیظؔ اعلیٰ درجے کے شاعر ہیں اور اس دور کے جدید اُردو شاعروں میں ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ انھوں نے مناظر فطرت، انسان کے عام جذبات و احساسات، معاشرتی معاملات اور تہذیبی حالات پر جدید انداز کی جو نظمیں لکھی ہیں وہ جدید اردو شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہیں۔ وہ بنیادی طور پر حسن اور محبت کے شاعر ہیں اور انسانی جذبات کی مصوری میں انھیں کمال حاصل ہے۔ انھوں نے وطنیت، آزادی اور اخوت کے گیت بھی گائے ہیں اور اپنے زمانے کے معاشرتی معاملات اور تہذیبی حالات کی تصویر کشی بھی کی ہے۔ حفیظؔ کی نظموں میں ہیئت کے نئے تجربے بھی ملتے ہیں اور ان کی مخصوص نغمگی اور موسیقی ان میں بڑے ہی دل موہ لینے والے انداز کو پیدا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے حفیظؔ کی نظمیں جدید اردو شاعری کی روایت میں خاصی بلندی پر نظر آتی ہیں۔

عظمت اللہ خاں کی شاعری کی عمر کم ہے۔ وہ جوانی میں مر گئے۔ لیکن انھوں نے ہندی بحروں میں حسن و عشق کے موضوع پر جن نظموں کی تخلیق کی انھوں نے جدید اردو شاعری میں ایک نئے رنگ و آہنگ کا اضافہ کیا۔ یہ اور بات ہے کہ یہ تجربہ اردو شاعری کی روایت کا جزو نہ بن سکا۔ لیکن اتنا ضرور ہوا کہ اس نے جدید اردو شاعری میں گیت لکھنے کی ایک فضا

پیدا کی اور اس کی روشنی میں آگے چل کر بعض نوجوان شاعروں نے اس سلسلے میں بعض قابلِ ذکر تجربے کئے۔

اختر شیرانی نے رومانی شاعری کی اور ہلکی پھلکی عشقیہ نظمیں لکھ کر رومانی شاعری کی دنیا میں ایک مقام پیدا کیا۔ اختر شیرانی کی شاعری میں بڑی رنگینی اور رعنائی ہے ان کے عشق کا تصور تمام تر جذباتی اور رومانی۔ اس میں زندگی کی کشمکش اور اس کے سنگین اور ٹھوس حقائق کا احساس و شعور نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کا سحر اپنی جگہ مسلّم ہے۔ وہ انسانی زندگی کے بعض حسین ترین لمحوں کی نہایت ہی دلآویز تصویریں ہیں۔ اختر نے اپنے موضوع کی مناسبت سے جمالیاتی اعتبار سے بھی بعض نئے تجربے کئے ہیں۔ خاص طور پر ان کی نظموں کا آہنگ اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

حامد اللہ افسر وطنیت کے شاعر ہیں انھوں نے اپنی ہلکی پھلکی اور سیدھی سادی نظموں میں وطن کا جذباتی تصور پیش کیا ہے۔ مناظرِ فطرت سے بھی انھیں گہری دلچسپی ہے۔ اور ان موضوعات پر بعض بڑی ہی حسین نظموں کی تخلیق کی ہے۔ ہیئت کے بعض نئے تجربے بھی اُن کے یہاں ملتے ہیں۔

احسان دانش بغاوت اور انقلاب کے آتش نفس مغنی ہیں۔ ان کی بیشتر نظموں میں انسان کی پامالی، زندگی کی زبوں حالی کے نقشے ملتے ہیں۔ لیکن ان پہلوؤں کی تصویر کشی کے ساتھ انھوں نے اس کو ایک انقلاب سے دوچار کرنے کا خواب بھی دیکھا ہے۔ انھوں نے جذباتی انداز میں مزدور کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی واقعیت سے بھرپور ترجمانی کی ہے مزدور اُن کے یہاں اس طبقے کی علامت ہے جو ازل سے ایک ناسازگار نظام کی چکی میں پِستا رہا ہے۔ احسان دانش نے اس مزدور کی زندگی کو سامنے رکھ کر زندگی اور اس کے موجودہ نظام کے پہلوؤں پر بعض بہت اچھی نظموں کی تخلیق کی ہے اور ہیئت کے تجربے بھی کئے ہیں۔ اُن کے یہاں جو آتش نوائی اور ایک للکار کا آہنگ ہے وہ اردو شاعری کے لئے ایک نئی چیز ہے۔

روش صدیقی کی شاعری کا میدان بہت وسیع ہے۔ انھوں نے مناظرِ فطرت، وطن کی محبت، ملک و قوم کی سیاسی حالت پر اعلیٰ درجے کی نظمیں لکھی ہیں۔ اور مشرق کی آزادی کے خواب دیکھے ہیں۔ وہ بڑے رنگین اور پُر کار شاعر ہیں ــــ اور انھوں نے الفاظ اور اس کی مختلف ترکیبوں سے اپنی شاعری میں جو گل کاریاں کی ہیں۔ وہ جدید شاعری میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں

ساغر کی شاعری کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ اُن کے موضوعات بھی متنوع ہیں۔ مناظرِ فطرت، انسانی زندگی کے جذباتی معاملات، اجتماعی زندگی کے سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی مسائل پر انھوں نے بعض بڑی ہی حسین نظموں کی تخلیق کی ہے۔ ان کی نظموں کی موسیقی اور غنائی کیفیت اور مجموعی طور پر ان میں ہیئت کے نئے تجربات نے جدید شاعری میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔

منظور حسین شور نے بھی موجودہ دور کی زندگی کے متنوع پہلوؤں کو اپنی نظموں میں جگہ دی ہے اور ان کو ایک نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کی نظمیں بھی جدید اُردو شاعری میں موضوع اور فن دونوں اعتبار سے نمایاں حیثیت رکھتی ہیں

یہ شاعر اقبال اور جوش کے دوش بدوش جدید اُردو شاعری میں اضافے کرتے رہے ہیں۔ انھوں نے روایت کی پاسداری کے ساتھ ساتھ اُردو شاعری کو جدید بنانے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ اُن کے موضوعات متنوع ہیں۔ انھوں نے اپنی اپنی جگہ شاعری کے دامن کو وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نگاہیں زندگی کے ہر پہلو کی تہوں تک پہنچتی ہیں اور حقائق کا سراغ لگاتی ہیں۔ انھوں نے زندگی سے دلچسپی لی ہے جس کے مختلف پہلوؤں سے انسانی روح کو بالیدہ کرنے کا خیال پیش کیا ہے۔ انسانیت کی بلندی کے تصورات کی ترجمانی کی ہے اپنے عہد کی زندگی، عام پر خون کے آنسو بہائے

ہیں۔ محبت اور آزادی کا پیام دیا ہے اور انسانی زندگی کی بلندی اور برتری کے نغمے گائے ہیں۔ اور ساتھ ہی ان میں سے ہر ایک نے اظہار و ابلاغ کے نئے تجربے کر کے جدید شاعری میں ایک نئی جمالیاتی فضا بھی پیدا کی ہے۔

۶

ان شاعروں کے اثرات تو آج بھی باقی ہیں۔ کیونکہ ان میں سے بیشتر آج بھی تخلیقی کاموں میں مصروف ہیں۔ لیکن سنہ ۳۰ء اور سنہ ۳۵ء کے آس پاس ان کے ساتھ ساتھ کچھ اور شاعر بھی جدید اردو شاعری کے افق پر نمودار ہوئے اور انھوں نے جدید شاعری کی روایت کو اپنی نئی تخلیقی کاوشوں سے ـــــــــــ ایک نئے موڑ پر لاکر کھڑا کر دیا۔ ان شاعروں میں تاثیر، فیض، مجاز، جذبی، جاں نثار اختر، تاباں، مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، علی جواد زیدی، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، قتیل شفائی، اختر انصاری، غلام ربانی، سلام مچھلی شہری، جگن ناتھ آزاد، عارف عبدالمتین، شان الحق حقی، ظہیر کاشمیری، احمد ریاض مرحوم، خلیل الرحمٰن اعظمی، مصطفیٰ زیدی، حمایت علی شاعر، سکندر علی وجد وغیرہ ان رجحانات کے علمبردار ہیں۔ ان میں سے بعض رومانی تھے اور انھوں نے صرف رومانی نظمیں لکھیں۔ بعض کو رومان اور حقیقت دونوں سے دلچسپی تھی۔ اس لئے انھوں نے اپنی نظموں میں ان دونوں کا ایک نہایت ہی حسین سنگم بنایا۔ بعضوں کے یہاں اس زمانے کی سیاسی کشمکش کا احساس اتنا شدید تھا کہ وہ پوری طرح حقیقت پسند ہو گئے اور انھوں نے اس کشمکش کے احساس و شعور کے نتیجے میں ایسی نظمیں لکھیں جن میں شروع سے آخر تک ایک انقلابی رنگ و آہنگ تھا۔

ہماری اجتماعی زندگی میں سنہ ۳۰ء کے آس پاس کا زمانہ اس اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اس زمانے میں جدید خیالات تیزی سے پھیلے۔ سیاسی شعور بڑھا۔ آزادی کی تحریک میں شدت اور تیزی پیدا ہوئی۔ اشتراکی نظریات بھی عام ہوئے۔ جذباتیت کا بڑی حد تک خاتمہ ہوا اور زندگی اور اس کے مسائل کو حقیقت پسندانہ زاویۂ نظر سے دیکھنے کی فضا قائم ہوئی۔ زندگی کو ایک نئے سانچے میں ڈھالنے اور ایک نئے نظام کو قائم کرنے کے خیالات پھیلے۔ انسانی اقدار کے خیال نے دلوں میں جگہ بنائی۔ اور ان حالات نے شاعری کو ایک نئے ماحول سے آشنا کر کے اس کی دنیا بدل دی۔ اس زمانے کے شاعروں کے یہاں اس ماحول کی جھلکیاں نظر آتی ہیں اور ان کی شاعری اسی ماحول کی ترجمانی سے عبارت ہے۔ ترقی پسند تحریک بھی کم و بیش اسی زمانے میں شروع ہوئی۔ اور اس تحریک نے ان میں سے بیشتر شاعروں کو ایک نئے شعور سے آشنا کیا۔ اس تحریک کے اثرات ان شاعروں پر بھی ہیں جو اس سے وابستہ ہوئے اور ان پر بھی جنھوں نے اس سے وابستگی پیدا نہیں کی ـــ بہرحال ان حالات نے اس دور کے شاعروں کے یہاں ایک ایسے نئے احساس، ایک نئے شعور، ایک ایسے نئے رنگ و آہنگ اور ایک ایسے نئے لب و لہجہ کو پیدا کیا۔ جو ان کے پیشروؤں سے مختلف تھا۔

تاثیر نئے شعور کے شاعر تھے اور ان کی نظموں میں یہ نیا شعور ہر جگہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ ان کی نظر زندگی کے مختلف پہلوؤں کی تہہ تک پہنچتی تھی اور وہ زندگی کی عام باتوں میں بھی فکر و نظر کے پہلو نکال لیتے تھے۔ انھوں نے زندگی کے عام معاملات پر بعض بڑی خوبصورت نظمیں لکھی ہیں لیکن ان میں بھی کوئی نکتہ پیدا کیا ہے۔ انکی رومانی نظمیں بھی حقیقت سے بھرپور ہیں۔ اور انھوں نے اپنی ان نظموں میں جذباتی زندگی کے بعض اہم حقائق کو پیش کیا ہے۔ ان کے پاس اجتماعی زندگی کا شعور بھی موجود تھا انھیں اپنے زمانے کے اجتماعی مدوجزر سے بھی دلچسپی تھی۔ اس لئے انھوں نے رومانی نظموں کے ساتھ ساتھ ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن میں یہ شعور اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ ان نظموں میں احساس کی شدت

جذبے کی اخلاص مندی اور شعور کی گہرائی نے زندگی اور جوانی کی بھرپور ترجمانی کی ہے۔ محبت کے تجربے بھی ان کے یہاں ملتے ہیں اور ان تجربات میں موضوع اور فن کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔

فیض نے بھی اپنے زمانے کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی رومانیت پسندی کے ساتھ حقیقت نگاری کو کچھ اس طرح شیر و شکر کیا ہے کہ اس میں رومان و حقیقت کے امتزاج کا ایک نیا رجحان پیدا ہو گیا ہے۔ فیض کی ابتدائی نظمیں رومانی ہیں لیکن ان رومانی نظموں میں بھی بڑی دلکشی ہے۔ کیونکہ ان میں انسان کی انفرادی زندگی کے جذباتی پہلوؤں کا نشیب و فراز اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ فیض کے یہاں یہ رومانیت حقیقت سے گلے ملتی ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے اپنی شاعری میں رومان و حقیقت کا جو سنگم بنایا ہے اس کی وجہ سے اس میں بڑی دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔ فیض کی شاعری زندگی کے لئے شعور سے بھی بھرپور ہے انھوں نے انسانی زندگی کے موجودہ نظام اقدار کو غور سے دیکھا ہے۔ وہ اس نظام کو غلط سمجھتے ہیں۔ اسی لئے ان کے خیال میں اس نظام اقدار میں صحت مند محبت تک پروان نہیں چڑھ سکتی۔ یہ نظام اقدار محبت کی راہوں میں روڑے اٹکاتا اور اس میں غیر صحت مندی پیدا کر دیتا ہے۔ اس نظام اقدار میں انسان کو سکون میسر نہیں اس لئے کہ طبقاتی تفریق نے زندگی کو گھن لگا دیا ہے۔ اور وہ ایک کشمکش میں مبتلا ہے۔ افراد خاک میں لتھڑے ہوئے اور خون میں نہائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ صورت حال ان کے خیال میں اس نظام اقدار کے بغیر ختم نہیں ہو سکتی اسی لئے وہ انقلاب کی تمنا کرتے ہیں اور ایک نئی زندگی کا خواب دیکھتے ہیں تاکہ اس میں انسان صحت مند زندگی بسر کر سکے۔ فیض کی شاعری انھیں خیالات کے مختلف پہلوؤں کی ترجمان اور عکاس ہے۔ فیض کے یہاں اظہار و ادا کی شائستگی اپنے بھی ملتی ہے اور اس لحاظ سے بھی ان کی شاعری ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

مجاز کی شاعری میں بھی فیض کی شاعری کی طرح رومان و حقیقت کا ایک سنگم نظر آتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں لیکن انھوں نے زندگی کے بنیادی حقائق کو بھی بغور دیکھا ہے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے حسن و محبت کے گیت بھی گائے اور انقلاب کا ساز بھی چھیڑا ہے۔ وہ بھی ایک نئے نظام کا خواب دیکھتے ہیں اور بعض اوقات اس نظام کو پیدا کرنے کے لئے للکارتے ہیں۔ لیکن یہ آہنگ ان کے یہاں کچھ زیادہ نہیں ہے۔ وہ بہت دھیمے انداز میں انقلاب کا گیت چھیڑتے ہیں۔ مجاز کی شاعری میں فنی اعتبار سے بڑا رچاؤ ہے اور وہ شروع سے آخر تک رنگین اور پرکار تصویروں کا ایک حسین دلآویز نگارخانہ معلوم ہوتی ہے۔

جذبی بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ اور ان کی شاعری غنائی کیفیت سے بھرپور ہے ان کے یہاں بھی رومان حقیقت سے ہم آہنگ ہے۔ احساس کی شدت، جذبے کی اخلاص مندی اور شعور کی گہرائی نے ان کی شاعری میں مجموعی طور پر موضوع اور فن دونوں اعتبار سے بڑی گہرائی پیدا کر دی ہے۔

جاں نثار اختر، جوش ملیح آبادی سے نسبتاً زیادہ متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان کی شاعری کا میدان خاصا وسیع ہے۔ انھوں نے متنوع موضوعات پر نظمیں کہی ہیں اور ان سب میں ان کا شعور گہرائی کو پیدا کرتا ہے رومان و حقیقت کے امتزاج سے انھوں نے بھی اپنی شاعری میں ایک نئی فضا پیدا کی ہے۔ وہ بھی اپنے ہم عصروں کی طرح آزادی کا خواب اور ایک نئے نظام اقدار کے شاعر ہیں اور ان کی نظموں میں بھی فنی اعتبار سے بڑی دل موہ لینے والی کیفیت نظر آتی ہے۔ مخدوم کی شاعری میں رومانیت کے ساتھ نظریے کی پختگی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ ان کی نظموں میں گہرا سماجی

شعور ہے اور اس شعور کی روشنی میں وہ اجتماعی زندگی کے بنیادی مسائل کو ایک انقلابی آہنگ کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

سردار جعفری کے یہاں یہ انقلابی آہنگ کچھ زیادہ شدت اور تیزی اختیار کر لیتا ہے۔ وہ صحیح معنوں میں ایک اشتراکی شاعر ہیں۔ ان کے یہاں تاریخی شعور کی فراوانی ہے۔ وہ اجتماعی معاملات کو مادی فلسفے کی روشنی میں دیکھتے ہیں اور اس کے ماضی اور حال اور مستقبل کا جائزہ لیتے ہیں۔ طبقاتی آویزش کو انھوں نے اچھی طرح سمجھا ہے اور اس کے تاریخی پس منظر پر بعض بہت اچھی نظمیں لکھی ہیں۔ وہ زندگی کی ارتقائی کیفیت کا واضح شعور رکھتے ہیں۔ اُن کا مزاج انقلابی ہے۔ اسی لئے ارتقا اور انقلاب کے خیالات ان کی نظموں میں نمایاں ہیں۔ ان خیالات کو انھوں نے بلند آہنگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ بلند آہنگی پابند نظموں میں نہیں سما سکتی ہے اس لئے انھوں نے نظم آزاد کو استعمال کیا ہے اور اس میں پہاڑوں سے گزرنے والے دریاؤں کی سی روانی اور پُرشور کیفیت پیدا کر دی ہے۔

علی جواد زیدی کی نظموں میں بھی اجتماعی معاملات کی ترجمانی ہر جگہ ملتی ہے۔ اور یہی ان کی شاعری کی نمایاں ترین خصوصیت ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا میدان بہت وسیع ہے۔ ایک رومانی شاعر کی حیثیت سے بھی وہ منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ایک حقیقت پسند شاعر کی حیثیت سے بھی اُن کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ انھیں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں سے گہری دلچسپی ہے۔ یہ زندگی ان کے خیال میں انسان کے پاس ایک امانت ہے۔ اسی لئے وہ انسان کی عظمت اور برتری کا خواب دیکھتے ہیں اور اس کو انتہائی بلندیوں سے ہمکنار کرنے کے خواہشمند نظر آتے ہیں۔ اُن کے نزدیک انسان کی عظمت کا کوئی ٹھکانا نہیں۔ اسی لئے وہ انسان کے مستقبل سے مایوس نہیں ہیں۔ اُن کے خیال میں اس کا ایک نئے نظام سے ہمکنار ہونا اور ارتقا کی مختلف منزلیں طے کرنا یقینی ہے۔ فنی اور جمالیاتی اعتبار سے بھی ان کی شاعری میں صحت مندی کا احساس ہوتا ہے اور شروع سے آخر تک ایک دلآویزی کی کیفیت نظر آتی ہے۔

ساحر لدھیانوی کے یہاں ایک انقلابی نوجوان کا ذہن ہے۔ انھوں نے زندگی کے ہر پہلو کو اسی انقلابی زاویۂ نظر سے دیکھا ہے۔ عام موضوعات میں بھی اُن کے مخصوص زاویۂ نظر کے باعث نئے نئے پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ اور وہ انھیں نئے پہلوؤں کے شاعر ہیں۔ قتیل شفائی کی شاعری میں موضوعات کا تنوع ہے۔ انھوں نے زندگی کے اَن گنت پہلوؤں پر نظمیں لکھی ہیں ان سب میں صحت مندی کا احساس ہوتا ہے۔

سلام مچھلی شہری کے یہاں جدت پسندی شاید سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ انھوں نے اپنے موضوعات آس پاس کی زندگی اور ان کے معاملات و مسائل سے لئے ہیں اور ان پر بعض بڑی ہی حسین اور دلآویز نظموں کی تخلیق کی ہے۔ اختر انصاری معیاری طور پر رومانی شاعر ہیں لیکن ان کی رومانیت حقیقت سے بہت قریب ہے۔ انسان کی انفرادی نفسیات کی ان گنت کیفیات کو انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے اور بعض بڑی خوبصورت نظموں کی تخلیق کی ہے۔ سکندر علی وجد عام زندگی کے شاعر ہیں۔ اُن کے موضوعات متنوع ہیں۔ انھوں نے صد درجہ رچے ہوئے انداز میں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کی ہے۔

ان تمام شاعروں نے جدید اردو شاعری میں گراں قدر اضافے کئے ہیں۔ انھوں نے اس میں موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اس کو نئے اُفق پر پرواز سکھائی ہے۔ ان میں سے بیشتر نے اپنی شاعری کا آغاز رومانیت سے کیا۔ لیکن زندگی کے

صحیح احساس و شعور نے انھیں حقیقت نگاری کی منزل پر پہنچا دیا۔ بیشتر رومانیت کو پوری طرح خیرباد نہ کہہ سکے لیکن انھوں نے اس رومانیت کو حقیقت سے ہم آہنگ کیا اور اس طرح جدید اردو شاعری ان کے ہاتھوں ایک نئے رجحان سے آشنا ہوئی۔ انھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا اس کے معاملات و مسائل کا جائزہ لیا اور گہرے شعور کے ساتھ ان معاملات و مسائل کی مصوری کی۔ ان میں سے بیشتر کے یہاں زندگی کو ایک انقلاب سے ہمکنار کر کے ایک نئے نظام اقدار کی منزل پر پہنچانے کا خیال بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ اسی لئے وہ اپنے زمانے کے صحیح ترجمان اور نئی زندگی کے پیامبر معلوم ہوتے ہیں۔ انھوں نے موضوع کی مناسبت سے فن کے بھی نئے تجربے کئے ہیں اور جدید اردو شاعری میں جمالیاتی اعتبار سے بھی نئی دنیائیں پیدا کی ہیں۔ لیکن روایت کو بھی اپنے سینوں سے لگائے رکھا ہے۔ اسی لئے فنی تجربات میں ان کے یہاں ایک توازن کا احساس ہوتا ہے۔ شروع سے آخر تک صحت مندی نظر آتی ہے۔

۷

دور جدید میں اردو شاعری اس رجحان کے ساتھ ساتھ ایک ایسے رجحان سے بھی آشنا ہوئی جس میں روایت سے بغاوت کا خیال نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اس رجحان کے نتیجے میں جدید اردو شاعری علامتی انداز سے آشنا ہوئی اور اس نے اشاریت اور ابہام کو اپنا معیار بنا لیا۔ اس رجحان کے اثرات کی جھلک تو کہیں کہیں ان شاعروں کے یہاں بھی نظر آجاتی ہے جن کا تذکرہ اوپر کیا جا چکا ہے لیکن ویسے اس رجحان کے سب سے بڑے علمبردار راشد اور میراجی ہیں۔ ان دونوں شاعروں نے روایت سے بڑی حد تک بغاوت کی اور اردو شاعری کو موضوع اور فن دونوں اعتبار سے کچھ اس طرح جدت سے ہمکنار کیا کہ شاعری کی دنیا بدل گئی۔ اس جدت کے نئے انداز کو بہت سے لوگوں نے پسند نہیں کیا کیونکہ اس میں روایت سے رشتہ توڑنے کی ایک کوشش نمایاں تھی اور شروع شروع تجربے میں پختگی کے آثار نہیں تھے۔ لیکن جلد ہی ان کے اس تجربے نے اپنی جگہ بنالی اور راشد اور میراجی اردو شاعری میں جدت کے بہت بڑے علمبردار تصور کئے جانے لگے۔

جدت کا یہ رجحان جو راشد اور میراجی کے ہاتھوں پروان چڑھا اس کی بنیاد ایک بدلتے ہوئے احساس و شعور پر استوار ہے۔ اس رجحان کے علمبردار ایک نئے انداز میں محسوس کرتے اور ایک نئے طرز پر سوچتے ہیں۔ مجموعی طور پر زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں ان کا زاویۂ نظر بالکل نیا ہے۔ ان کے یہاں شدید داخلیت پسندی اور دروں بینی ہے جس نے انھیں اپنی ذات میں گم کر دیا ہے۔ وہ آس پاس اور گرد و پیش کو ذرا کم دیکھتے ہیں۔ ان کی نگاہیں تو صرف اپنی ذات تک محدود ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی نظموں میں شعور اور تحت الشعور دونوں کی باتیں کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے موضوعات کا دائرہ تو بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ لیکن بعض اوقات نتائج عجیب و غریب نکلتے ہیں۔ بہر حال اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے یہاں اس صورت حال کے نتیجے میں نئے موضوعات پیدا ہوتے ہیں اور ان موضوعات زندگی کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ نظر آتا ہے۔ یہ موضوعات ظاہر ہے کہ موجودہ سانچوں میں نہیں سما سکتے۔ اس لئے اس رجحان کے علمبرداروں نے اظہار و ابلاغ کے نئے سانچے بھی بنائے ہیں۔ ان کے شعور کی رو ردیف اور قافیے کی پابند نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ انھوں نے اظہار و ابلاغ کے لئے نظم معرا اور نظم آزاد کے سانچوں کو استعمال کیا ہے۔ اور اس طرح اردو شاعری میں ہیئت کے ایک بالکل نئے تجربے کی داغ بیل ڈالی ہے۔

راشد اس رجحان کے سب سے بڑے علمبردار ہیں۔ انھوں نے اردو شاعری میں آزاد نظم کے تجربے کو ایک مستقل حیثیت دی اور اس صنف میں بعض اعلیٰ درجے کی نظموں کو تخلیق کیا۔ انھوں نے ان نظموں میں اپنی ذاتی الجھنوں کی تصویر کشی کی

ہے۔ اسی لئے اُن میں شدید داخلیت کا احساس ہوتا ہے۔ راشد نے آس پاس کی زندگی کو بہت کم دیکھا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے معاملات و مسائل سے کوئی خاص دلچسپی نہیں رکھتے۔ کبھی اُن کی نظر زندگی کے ان پہلوؤں پر پڑتی بھی ہے تو وہ اُن سے چشم پوشی کرکے علیحدگی اختیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک ایسے شخص میں حقائق کو دیکھنے کی تاب نہیں ہوتی۔ راشد میں بھی انکو دیکھنے کی سکت نہیں ہے۔ اُن کی ذہنیت شکست خوردہ ہے۔ وہ زندگی سے فرار اختیار کرتے ہیں۔ زندگی اُن کا پیچھا کرتی ہے اور وہ اس سے بھاگتے ہیں۔ اُن کی بیشتر نظموں میں اسی صورت کا احساس ہوتا ہے۔ راشد کی اس ذہنی کیفیت نے انھیں حقائق سے دور کردیا ہے لیکن اس موضوع پر انھوں نے بعض بالکل نئی اچھوتی نظموں کی تخلیق کی ہے۔ ان میں ایک ایسے نوجوان کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کی ترجمانی ہے جس کی ذہنیت شکست خوردہ ہے اور یہ اس کی یہ شکست خوردگی اس کو اس زندگی میں نہ جانے کہاں کہاں لئے پھرتی ہے۔ ان حالات میں اس کو بعض عجیب و غریب تجربات ہوتے ہیں۔ راشد کی بیشتر نظموں میں انھیں تجربات کی تفصیل ہے۔ ان نظموں کا انداز تمام تر علامتی ہے اور اس میں ایسے اشاروں سے کام لیا گیا ہے جو اردو شاعری کے لئے بالکل نئے ہیں۔ اس لئے مجموعی طور پر ان نظموں کی حدیں ابہام سے جا ملتی ہیں۔ لیکن اس اشاریت پسندی اور ابہام کے باوجود راشد کی نظموں میں بڑی اچھی جدت کی کیفیت نظر آتی ہے۔

میراجی کا انداز راشد سے کسی قدر مختلف ہے۔ اُن کے یہاں انداز کا نیا پن تو نہیں لیکن جدت پسندی راشد کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ ہے۔ میراجی کی شاعری کا بیشتر حصہ ان کی ذہنی الجھنوں کی ترجمانی پر مشتمل ہے۔ ناسازگار حالات نے انھیں شکست خوردہ اور ذہنی اعتبار سے مریض بنا دیا ہے۔ اس شکست خوردگی کے ان گنت روپ ان کی نظموں میں ملتے ہیں۔ جنس بھی ان کا خاص موضوع ہے لیکن یہ موضوع بھی ان کے لئے ایک مستقل ذہنی الجھن بن گیا ہے۔ غالباً اسی ذہنی الجھن کا یہ نتیجہ ہے کہ وہ اپنے جذبات و احساسات کو خود بھی پوری طرح نہیں سمجھتے اور ان کے مدوجزر اور نشیب و فراز کی بے نام کیفیات کو مختلف اشاروں اور کنایوں کے ذریعے اپنی نظموں میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میراجی کے یہاں بعض ایسے رجحانات ہیں جن کی وجہ سے اپنی ذہنی کیفیات کو پوری طرح پیش کرنا ان کے لئے مشکل ہے۔ اسی لئے انھیں نامانوس اور عجیب و غریب اشاروں اور علامتوں کا سہارا لینا پڑتا ہے اور ان کی بیشتر نظمیں اسی وجہ سے ابہام کی سرحدوں میں داخل ہو جاتی ہیں یہ ابہام ان کے یہاں اس قدر شدید ہو جاتا ہے کہ شاید خود میراجی بھی اس کو سمجھ نہیں سکتے۔ پھر بھی اس میں شبہ نہیں کہ میراجی انسان کی داخلی کیفیت کے بہت اچھے مصور ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی مصوری کا انداز تجریدی ہے۔

راشد اور میراجی کے ساتھ ساتھ جن شاعروں نے اردو شاعری میں علامتی رجحان کی طرف توجہ کی اور اس انداز کی جدید نظمیں لکھیں، ان میں تصدق حسین خالد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مجید امجد، مختار صدیقی، فارغ بخاری، خاطر غزنوی، احمد فراز، ضیا جالندھری، اختر الایمان، منیب الرحمٰن، خلیل الرحمٰن، ابن انشاء، عبد العزیز خالد، منیر نیازی، ظہور نظر، جمیل ملک، باقر مہدی وغیرہ کے نام خاص طور پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ مسلم ہے۔ اور ان میں سے ہر ایک نے اردو شاعری میں جدت کے جو تجربے کئے ہیں، اُن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

آج کل جدت پسندی کے ان رجحانات کے اثرات نوجوان شاعروں کے یہاں بہت نمایاں ہیں۔ ان میں سے ہر ایک اس میدان میں نئے نئے تجربے کر رہا ہے۔ بعضوں نے تو جدید شاعری کی روایت میں اپنی جگہ بھی بنا لی ہے۔ اور ان کی نظمیں بلاشبہ ان کے شاندار مستقبل پر دلالت کرتی ہیں۔ ایسے شاعروں میں جیلانی کامران، شہزاد احمد، محبوب خزاں

سلیم الرحمٰن، افتخار جالب، شہریار وغیرہ کے نام نمایاں نظر آتے ہیں۔

## ۸

جدید اردو شاعری صرف نظم ہی تک محدود نہیں ہے۔ اس میں غزل کی صنف کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے۔ اگرچہ غزل بظاہر ایک روایتی صنفِ سخن ہے لیکن زندگی کی تبدیلی کے ساتھ اس نے بھی اپنے آپ کو بدلا ہے اور اپنے دامن میں جدید رجحانات کو جگہ دی ہے۔ اور اس طرح اس کے موضوعات بھی بدلے ہیں اور اس میں فنی اور جمالیاتی اعتبار سے بھی ایک انقلاب آیا ہے۔

اردو غزل کی روایت میں یہ جدت کے آثار غالب ہی کے زمانے سے نظر آنے لگتے ہیں۔ غالب نے غزل کو ایک نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ انھوں نے اس میں انسانی زندگی کے بنیادی مسائل کی ترجمانی کی۔ اور اگرچہ وہ ضبعاً رومانی تھے۔ لیکن ان مسائل کی ترجمانی میں انھوں نے حقیقت پسندی کو اپنے سامنے رکھا۔ غزل میں انھوں نے فکر کے پہلو بھی پیدا کئے اور اس کو ایک فلسفیانہ رنگ و آہنگ بھی دیا۔ حیات و کائنات کے بنیادی مسائل اُن کی غزل کے سب سے اہم موضوعات ہیں۔ انھوں نے انسان اور انسانیت کی عظمت کے ترانے چھیڑے اور اس کائنات میں اس کی اہمیت کو واضح کیا وہ اپنے زمانے کے تہذیبی اور معاشرتی معاملات و مسائل کی ترجمانی اور عکاسی میں بھی پیش پیش رہے۔ ایک عظیم تہذیب کی عظمتِ رفتہ کے تصویریں اُن کی غزلوں میں بہت نمایاں ہیں۔ اور پھر ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو صد درجہ رنگین اور پرکار بنایا ہے اس کے اسلوب میں وسعتیں بھی پیدا کی ہیں۔ اور اس میں جمالیاتی اظہار کے نئے راستے بنائے ہیں ان راستوں پر غزل کی صنف غالب کے بعد برابر آگے کی طرف بڑھتی رہی ہے۔ غزل کو جدید بنانے کی طرف یہ پہلا قدم اٹھا جو غالب نے اٹھایا۔ اور جس کی وجہ سے اس کی دنیا جدت سے ہمکنار ہوئی۔

غالب کے بعد غزل کو جدت سے ہمکنار کرنے کا یہ کام حالی نے اپنے ہاتھ میں لیا۔ حالی کی نشو و نما غالب کے زیرِ سایہ ہوئی اور وہ اُن کے خیالات و نظریات سے متاثر تھے۔ خاص طور پر تنگ نائے غزل کے محدود ہونے کا خیال انھیں غالب سے ملا تھا۔ اس خیال میں زندگی کے بدلتے ہوئے حالات نے زیادہ استواری پیدا کی اور حالی نے اصلاحِ غزل کی باقاعدہ تحریک چلائی۔ انھوں نے غزل کی حدود متعین کیں۔ اس کو باعتبار مضامین وسعت دینے کی طرف توجہ دلائی۔ خیال اور تخیل کی اہمیت کو واضح کیا۔ اصلیت، واقعیت اور جوش کی اہمیت ذہن نشین کرائی۔ قافیہ پیمائی کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا۔ اور اس طرح اس صنف کو نئی زندگی کے تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ حالی غزل کی صنف کے پہلے نقاد تھے۔ انھوں نے نظریاتی اعتبار سے غزل کے اصولوں پر تنقیدی بحث کی۔ اور عملی طور پر ان اصولوں کو اپنی غزل میں برتا بھی۔ اُن کی غزلوں میں مجموعی طور پر ایک نیا انداز نظر آتا ہے۔ انھوں نے غزل کے روایتی مضامین بھی اپنی غزلوں میں پیش کئے ہیں لیکن اُن میں سادگی، اصلیت اور واقعیت کے عناصر سے ایک نئی دنیا بنائی ہے۔ انھوں نے حسن و عشق کے مفہوم میں وسعتیں پیدا کی ہیں اور اپنی غزلوں میں اس کے مختلف روپ کو پیش کیا ہے۔ قومی اور اصلاحی مضامین کو غزل میں داخل کرنے کا تجربہ بھی انھوں نے کیا ہے۔ اور اشاروں اور کنایوں میں اس موضوع پر مختلف خیالات کو پیش کر کے اپنے زمانے کی ترجمانی کی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ کہیں کہیں اُن کے ایسے اشعار سپاٹ ضرور ہو گئے ہیں لیکن اس کی وجہ ایک نیا تجربہ ہے۔ حالی نے اپنی غزلوں میں جمالیاتی اظہار کی نئی راہیں بھی نکالی ہیں۔ اور موضوع اور فن کی ہم آہنگی کا ایک اہم تجربہ بھی کیا ہے۔

حالی کے بعد غزل کو جدید بنانے کی یہ تحریک اقبال کے ہاتھ میں پہنچتی ہے اور وہ اس کے دائرے کو باعتبار مضامین و اندازِ بیان وسیع کرنے کا اہم کام انجام دیتے ہیں۔ اقبال نے عشق کے روایتی مفہوم کو خیرباد کہا ہے اور عشق کے مختلف تصورات کو پیش کر کے اپنے فلسفیانہ نظریات کی ترجمانی کی ہے۔ اسی لئے ان کی غزلوں کے روایتی موضوعات میں نئی معنویت ملتی ہے۔ اقبال کی غزلوں میں گہرائی اور گیرائی ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفے کے تمام پہلو اس میں سمو دیئے ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ اس کے باوجود انھوں نے اپنی غزلوں میں اس رس اور رچاؤ کو باقی رکھا ہے جس کے بغیر غزل ایک جسد بے جان معلوم ہوتی ہے۔ اقبال نے غزل کے روایتی اشاروں اور علامتوں میں نیا رنگ دیا ہے۔ روایتی علامتوں اور اشاروں کے ایک نئے رنگ کو تیار کر کے دونوں کو آپس میں کچھ اس طرح شیر و شکر کیا ہے کہ اس میں ایک قوسِ قزح کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

اقبال کے ان تجربات کے ساتھ ایک رومانی رجحان بھی اردو غزل کی روایت میں پیدا ہوتا ہے۔ اور مولانا حسرت موہانی کی غزل اس رجحان کو پروان چڑھانے میں نمایاں کام کرتی ہے۔ لیکن یہ رومانی رجحان عام جذباتی رومانیت سے مختلف ہے۔ اس میں تو رومان حقیقت کے قریب پہنچتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ خود حقیقت کا روپ اختیار کر لیتا ہے — حسرت سے اس کی ابتداء ہوتی ہے اور میر شاد عظیم آبادی، آرزو لکھنوی، فانی، اصغر، جگر اور فراق وغیرہ اس کو پروان چڑھاتے ہیں۔ حسرت نے زندگی کے جذباتی، رومانی پہلوؤں کو حقیقت و واقعیت سے ہم آہنگ کیا — وہ انسانی رشتوں کے شاعر ہیں، ان کا عشق خیالی نہیں۔ وہ تو جذباتی اور جسمانی رشتوں سے عبارت ہے — اور ان رشتوں میں بے پایاں مسرتیں ہیں۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں انھیں مسرتوں کی ترجمانی کی ہے۔ اسی لئے ان میں ایک نشاطیہ آہنگ نمایاں ہے اور ہر طرف ایک چاندنی سی چھٹکی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ فانی کا انداز حسرت سے مختلف ہے۔ لیکن انھوں نے بھی رومان کو حقیقت سے ہم آہنگ کر کے زندگی کے بنیادی مسائل کی ترجمانی کی ہے۔ ان کی عشقیہ شاعری میں حزنیہ اور المیہ رنگ نمایاں ہے۔ اور یہ ان کی رومانیت کی دلیل ہے۔ لیکن انھوں نے اس میں فلسفیانہ اور مفکرانہ پہلو بھی پیدا کیا ہے اور اس طرح زندگی کے بعض بنیادی حقائق کی ترجمانی کی ہے — اور ان کو ایک اچھے خاصے فلسفے کا روپ دے دیا ہے۔ اصغر نے غزل میں تصوف کا سہارا لے کر زندگی کے جذباتی رومانی پہلوؤں کی ترجمانی بڑے دلکش انداز میں کی ہے۔ ان کی غزل میں رومانیت کے باوجود زندگی ابلتی ہے اور رنگینی اور رعنائی کی فراوانی کے باعث یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ حسن و جمال کا ایک حسین مرقع ہے — جگر کے یہاں بھی رومانیت ہے لیکن حسن و عشق کی ترجمانی جو والہانہ انداز، اور جو رندی اور سرمستی انھوں نے پیدا کی ہے، اس نے ان کی غزل کو حسن و شباب کی ایک لغزشِ مستانہ بنا دیا ہے۔ یگانہ نے اپنی غزل کی بنیاد شعور پر رکھی ہے اور نہ صرف حسن و عشق کے جذباتی معاملات بلکہ حیات و کائنات کے مسائل کو بھی فلسفیانہ تحلیل کی ہے۔ لیکن اس کے باوجود غزل کی رنگینی کو باقی رکھا ہے۔ اور یہی ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اور فراق نے تو غزل کی صنف میں موضوعات اور اندازِ بیان دونوں اعتبار سے اس میں بے انداز وسعتیں پیدا کی ہیں۔ رومانی رنگ تو ان کے یہاں بھی نمایاں ہے لیکن زندگی کے حقائق کا بیان انھوں نے کچھ اس طرح کیا ہے کہ ان کی غزل میں گہرائی اور گیرائی کے تمام عناصر پیدا ہو گئے ہیں۔ انھوں نے حسن، عشق، معاشرت، تہذیب اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کے ان گنت مسائل کو اپنی غزلوں میں جگہ دی ہے۔ اور ان سب میں محسوس کرنے اور سوچنے کا ایک نیا انداز ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں

جمالیاتی اظہار میں بھی نئے پہلو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے غزل امیجری آہنگ، زبان و بیان، سب میں کچھ ایسی تبدیلیاں کی ہیں کہ اس صنف نے نیا روپ اختیار کر لیا ہے۔ لیکن پھر بھی وہ غزل معلوم ہوتی ہے ــــ اور یہی ان کا کمال ہے۔

غزل کے اِن نئے علمبرداروں کے ساتھ ساتھ اُن شعرا نے بھی نئے انداز کی غزلیں لکھی ہیں جن کا میدان نظم ہے۔ لیکن ان کی غزلوں میں بھی نیا انداز پایا جاتا ہے۔ ایسے شعرا میں سیماب اکبرآبادی، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری احسان دانش، روش صدیقی۔ ساغر نظامی، تلوک چند محروم، اختر شیرانی، منظور حسین شور، مقبول احمد پوری، ظہیر کاشمیری جاں نثار اختر، سکندر علی وجد، الطاف مشہدی، جگن ناتھ آزاد، مسعود علی ذوقی، شاد عارفی، عبدالحمید عدم، اختر انصاری سید عابد علی عابد، صوفی تبسم، جمیل مظہری، ماہر القادری، فضل احمد کریم فضلی، عندلیب شادانی، نہال سیوہاروی، آنند نرائن ملا، تاثیر، منور لکھنوی، افسر میرٹھی، تاجور نجیب آبادی اور خواجہ دل محمد وغیرہ خاص طور پر مشہور ہیں۔

وہ نوجوان شعرا جنہوں نے غزل میں ایک نیا رنگ نکالا ہے اُن میں فیض، مجاز، حفیظ ہوشیارپوری، ادیب سہارنپوری، عبدالحمید عدم، احمد ندیم قاسمی، جذبی، مجروح، سیف الدین سیف، ساحر، شکیل بدایونی، ناصر کاظمی، باقی صدیقی شہرت بخاری، شہزاد احمد اور حبیب جالب وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ان سب نے غزل کو نئے موضوعات سے مالا مال کیا ہے اور جمالیاتی اظہار کے نئے سانچے بنائے ہیں۔ غزل کی روایت کا شعور اِن سب کے پاس موجود ہے اسی لئے اِن کے نئے تجربات میں زیادہ جان نظر آتی ہے۔ یہ سب، کے سب نئی نسل کے نئے احساس اور نئے شعور کے ترجمان ہیں اور انھوں نے اس احساس و شعور کی تہہ در تہہ کیفیات کو نئے اسلوب کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس طرح غزل کی روایت کو جدت سے آشنا کرنے میں بڑے کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں۔

۹

جدید اردو شاعری کا یہ تنقیدی مطالعہ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ اردو میں جدید شاعری کی تحریک انقلابی انداز سے بدلتے ہوئے سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور ذہنی و فکری حالات کے نتیجے میں پیدا ہوئی۔ اس میں صرف بعض افراد کی شعوری کوشش کا ہاتھ نہیں تھا اگر کسی نے یہ شعوری کوشش کی بھی تو درحقیقت وہ بھی بدلتے ہوئے حالات ہی کا نتیجہ تھی مثلاً انجمن پنجاب کے زیر اہتمام اس سلسلے میں آزاد اور حالی نے جو کچھ کیا، سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو کچھ ہوا، اور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو تبدیلیاں کی گئیں۔ اُن سب میں بعض افراد کی کوششوں کا ہاتھ ضرور تھا۔ لیکن اول تو یہ تحریکیں خود بھی حالات کی تبدیلی کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئیں اور جن افراد نے ان تحریکوں میں حصہ لیا وہ بھی بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں ایسا کرنے کے لئے مجبور ہوئے۔ لیکن اِس میں بھی ان کے نئے احساس، نئے جذبے اور نئے شعور کو دخل تھا۔

اِن حالات کے نتیجے میں اردو شاعری نے اپنے دامن میں وسعت پیدا کی اور اپنے دامن میں اُن موضوعات کو جگہ دی جن کو بدلتے ہوئے حالات نے زندگی میں نمایاں کر دیا تھا۔ اُردو شاعری جو اس سے قبل حسن و عشق کے جذباتی معاملات یا تصوف کے تصورات کی ترجمانی تک محدود تھی۔ اس میں قوم، وطن، معاشرت، تہذیب، سیاست، انقلاب اور ایک نئے نظام کے خیالات نے اپنی جگہ بنا لی اور حالی سے لے کر موجودہ دور کے نوجوان شاعروں تک اِن موضوعات پر اعلےٰ درجے کی نظمیں لکھی گئیں۔ اِن موضوعات کو پیش کرنے میں تنوع کے ساتھ گہرائی بھی پیدا کی گئی۔ اس کا سبب شاعروں کے یہاں جذبے کی اخلاص مندی اور شعور کی گہرائی تھی۔ اس جذبے اور شعور نے شاعری کی عام فضا کو بدل دیا

اور اس میں نئے موضوعات داخل ہوئے اور ان کے ساتھ شاعروں نے اپنے اپنے مخصوص زاویہ ہائے نظر کو پیش کیا۔ اس میں زندگی کو سنوارنے اور ماحول کو نکھارنے کا خیال بہت نمایاں تھا۔ اسی خیال نے گزشتہ ایک صدی میں اردو شاعری میں افادیت کے رجحانات پیدا کئے اور آزادی، اخوت، محبت اور انسان دوستی کے تصورات کو عام کیا۔ اردو شاعری میں یہ بڑی اہم تبدیلی تھی جو جدید شاعری کی تحریک کے زیر اثر رونما ہوئی۔

اس تبدیلی نے اس کے جمالیاتی رنگ و آہنگ کو بھی ایک انقلابی انداز سے بدلا۔ غزل جو اردو شاعری کی روایتی صنف تھی، اس میں بھی اسلوب کی بعض اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اس کی روایتی علامتوں اور اشاروں میں نئی زندگی پیدا کی گئی اور اس میں بعض نئی علامتوں اور اشاروں سے کام بھی لیا گیا۔ اس میں ایک نئی امیجری بھی پیدا ہوئی۔ وہ زیادہ مربوط نظر آنے لگی۔ اس میں نئے الفاظ اور نئی ترکیبوں سے بھی کام لیا گیا۔ اور اس طرح غزل کی جمالیاتی فضا میں انقلابی تبدیلیاں ہوئیں — غزل کے علاوہ نظم کی مختلف اصناف سے نئے موضوعات کو پیش کرنے کا کام لیا گیا۔ اور اس سلسلے میں ہیئت کے بھی بعض اہم تجربے کئے گئے۔ لیکن ان تجربات میں روایت کو بہرصورت پیش نظر رکھا گیا۔

اور اس میں شبہ نہیں کہ جدید اردو شاعری روایت کی پاسداری کے صحیح احساس کے ساتھ نئے موضوعات کی ترجمانی اور ہیئت کے نئے تجربات کے نشیب و فراز کی ایک نہایت ہی دلآویز داستان ہے۔

# جدید اردو نظم

## (پہلی جنگ عظیم سے ترقی پسند تحریک تک)

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی

اردو شاعری کی مملکت پر اگرچہ ایک مدت تک غزل کی حکمرانی رہی ہے اور تمام اصناف سخن میں اس پیرایۂ اظہار کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل رہی ہے لیکن دکنی شاعری کے زمانے سے لے کر جدید نظم نگاری کی اس شعوری تحریک تک جو "انجمن پنجاب" کی سرکردگی میں شروع کی گئی ہمارے یہاں بعض اصناف اور بیان کے سانچے ایسے ملتے ہیں جن میں ریزہ خیالی اور انتشار کے بجائے کسی نہ کسی طور پر ربط و تسلسل کو ضروری سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ مثنوی، قصیدہ، ہجو، شہر آشوب، مرثیہ، واسوخت، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس، مسمط قطعہ وغیرہ کی اصطلاحیں اس نوعیت کے کلام کے لیے استعمال کی جاتی تھیں جن میں سے بعض موضوع اور بعض ہیئت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ نظیر اکبرآبادی، میرحسن، انیس، دبیر، دیا شنکر نسیم وغیرہ اس اعتبار سے بنیادی طور پر اس دور کے نظم گو شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ خود سودا کے قصائد اور ہجویات کے مقابلے میں ان کی غزل گوئی کو زیادہ اعتبار نہ حاصل ہو سکا۔

اردو میں جدید نظم نگاری کا اصل محرک وہ تاثرات ہیں جو انگریزی زبان کی شاعری اور نظم نگاری سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد محمد حسین آزاد اور حالی کے ذہن میں پیدا ہوئے جب یہ دونوں حضرات پنجاب کے سررشتۂ تعلیم میں تراجم پر نظر ثانی اور درستی کی خدمت پر مامور تھے۔ ۱۵ راگست ۱۸۶۷ء کو انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس میں محمد حسین آزاد نے اپنا یادگار لکچر (یا مقالہ) "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پڑھ کر سنایا جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اردو شاعری کے عام "مواد" سے غیر مطمئن تھے۔ اس لکچر کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے۔

"درحقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے کیونکہ شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا اور اسے قوت قدسیہ الہٰی سے ایک سلسلہ خاص ہو۔ خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے ہیں مرتبۂ شاعری کو پہنچ جاتے ہیں ابتدا میں شعر گوئی کمال اور علمائے متبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی اور ان تصانیف میں اور حال کی تصانیف میں فرق بھی زمین و آسمان کا ہے۔ البتہ فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہے مگر خیالات خراب ہو گئے۔ سبب اس کا سلاطین و حکام عصر کی قباحت ہے۔ انھوں نے جن جن چیزوں کی قدردانی کی لوگ اس میں ترقی کرتے گئے ورنہ اصل نظم شعر میں شعرائے اہل کمال نے بڑی بڑی کتابیں

لکھی ہیں جن کی بنا فقط پند و موعظت پر ہے اور ان سے ہدایت ظاہر و باطن کی حاصل ہوتی ہے چنانچہ بعض کلام سعدی مولوی روم و حکیم سنائی و ناصر خسرو اسی قبیل سے ہیں۔ امید ہے کہ جہاں اور محاسن و تباع کی ترویج و اصلاح پر نظر ہوگی۔ فن شعر کی اس قباحت پر بھی نظر رہے گی گو آج نہیں مگر امید قوی ہے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی اس کا ثمرہ نیک حاصل ہو۔"

اس وقت تک حالی لاہور نہیں پہنچے تھے۔ وہ ۱۸۷۴ء میں پنجاب سے منسلک ہوتے ہیں لیکن محمد حسین آزاد کے خیالات اخبار "آفتاب پنجاب" کے ذریعہ اردو شعراء کو متاثر کرنے لگے تھے۔ چنانچہ ۱۸۶۸ء میں ہی مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کے منظوم ترجمے کئے یعنی کیڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی اور خادم دیم سمبر ۱۸۶۸ء میں "حب وطن" اور "خام خیالی" کے عنوان سے نظمیں لکھیں جو انگریزی نظموں سے ماخوذ تھیں۔ خود حالی نے لاہور پہنچ کر ایک نظم "جوانمردی کا کام" ۱۸۷۲ء میں لکھی جس پر یہ نوٹ دیا کہ

"یہ حکایت ایک انگریزی نثر سے لی گئی ہے اور اس کو اردو میں باضافہ بعض خیالات نظم کیا گیا ہے۔"

۱۸۷۴ء میں کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں وہ تاریخی مشاعرہ ہوا جس میں طرحی غزلوں کے بجائے آزاد اور حالی نے اپنی نظمیں سنائیں اور نظم نگاری کے فروغ اور اس کی ترویج کے ذریعہ اردو شاعری کی اصلاح کا پروگرام بنایا۔ اس موقع پر بھی آزاد نے ایک لکچر دیا جس میں اردو شاعری کی تمام خرابیوں اور اس کے رنگ و آہنگ کو بدلنے سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس لکچر میں واضح طور پر انگریزی شاعری سے استفادے کا مشورہ دیا گیا ہے۔

"نئے انداز کے خلعت اور زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقچوں کی کنجی ہمارے وطن کے انگریزی دانوں کے پاس ہے۔"

"بھاشا پر جو فارسی نے اثر کیا اور اس سے نظم و انشائے اردو نے ایک خاص لطافت حاصل کی وہ ان لوگوں کی بدولت ہوئی کہ بھاشا اور فارسی دونوں سے واقف تھے۔ تم خیال کرو جو اس وقت بھاشا اور فارسی کا حال تھا آج بعینہ اردو اور انگریزی کا حال ہے۔ پس اس کی نظم میں اگر انگریزی کے خیالات کا پرتو ہوگا تو انہیں لوگوں کی بدولت ہوگا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے خیالات و لطائف ایسے ہیں جو اردو کے لئے زیور زیبائش ہو سکتے ہیں۔"

مگر آزاد اور حالی نے اس وقت جو نظمیں لکھیں وہ خیالات کے اعتبار سے تو نئی تھیں لیکن ان کی ہیئت اور ان کا اسلوب پرانی مثنویوں اور قصیدوں سے کچھ زیادہ مختلف نہ تھا غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ حضرات انگریزی سے براہ راست استفادہ نہ کر سکے۔ انگریزی شاعری کے بالواسطہ مطالعے سے آزاد نے یہ نتیجہ نکالا کہ شاعری کو محدود موضوعات کے دائرے سے نکال کر وسعت دی جائے۔ چنانچہ اس لکچر میں کہتے ہیں:

"تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے میں کوشش کرو۔"

اور حالی کہتے ہیں:-

° ایشیائی شاعری جو کہ در دیست عشق و مبالغہ کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق اور واقعات پر رکھی جائے۔"

البتہ "مقدمہ شعر و شاعری" کی تصنیف کے وقت جب حالی کو بعض انگریزی ناقدین کے خیالات سے واقفیت حاصل کرنے کا موقع ملا تو انھوں نے بعض ایسی باتیں لکھیں جن پر وہ کبھی عمل پیرا نہ ہو سکے مثلاً یہ کہ قافیہ شعر کے لیے ضروری نہیں ہے۔ مقدمے میں لکھتے ہیں۔

" قافیہ بھی ہمارے شعر کے لیے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ وزن۔ مگر درحقیقت وہ نظم کے لیے ضروری ہے نہ شعر کے لیے۔ اساس، میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے یہاں قافیہ ضروری نہ تھا۔ اور جشونی نام ایک پارسی گبر شاعر کا ذکر کیا ہے جس نے ایک کتاب میں اشعار غیر مقفیٰ جمع کئے ہیں۔ یورپ میں آجکل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑبند کر دیا ہے اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح ضائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"

اسی طرح حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

" آپ کی نظم برسات کے مطالعے سے برسات کا لطف دونا ہو گیا۔ اس میں کسی قسم کا تصرف کرنے کی گنجائش نہیں معلوم ہوتی۔ اگرچہ شعرائے ایران و ہندوستان کے مسلمات کے خلاف کیا گیا ہے جیسے کرشمہ کا قافیہ جلوہ یا برسیں کا قافیہ بھردیں یا بدلہ کا قافیہ آباد وغیرہ وغیرہ۔ مگر میرے نزدیک اب ان قیود کو اٹھا دینا ہی بہتر ہے جن کے سبب شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے (جولائی ۱۹۰۱ء)

حالی نے "زمزمۂ قیصری" کے عنوان سے مسٹر اسٹوک کی انگریزی نظم کا ترجمہ کیا لیکن اس طرح کہ اردو میں ترجمہ کرا کے یہ نظم ان کے پاس بھیجی گئی کہ وہ ان خیالات کو نظم کا جامہ پہنا دیں۔ اسی طرح "تنہائی" کے عنوان سے بھی ایک نظم ان کے مجموعۂ کلام میں ملتی ہے جس کا خیال انگریزی سے لیا گیا ہے۔ حالی کی طبعزاد اور ماخوذ دونوں طرح کی نظموں پر اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے انگریزی شاعری کا اثر نہیں ہے جس کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ چنانچہ مجموعۂ نظم حالی کے دیباچے میں لکھتے ہیں

" مجھ کو مغربی شاعری سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی ایسی چیز نہیں جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو"

محمد حسین آزاد نے اپنی ایک نظم " جغرافیہ طبعی کی پہیلی" میں ہیئت کا تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی لیکن یہ نظم بچوں کے لیے تھی اس لیے اس کا اثر محدود رہا اسی طرح مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی نے "تاروں بھری رات" اور "چڑیا کے بچے" دو نظمیں انگریزی سے متاثر ہو کر بے قافیہ لکھیں۔ یہ نظمیں بھی بچوں کے لیے تھیں۔ اس لیے اس وقت تک اردو

کی نظم نگاری مثنوی، قصیدہ، مسدس اور ترکیب بند وغیرہ کی ہیئتوں کی تابع رہی اور یہ پابند نظمیں اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی قدیم نظم نگاری سے زیادہ قریب تھیں۔

اردو نظم میں جدید اسلوب اور جدید ہیئت کو رائج کرنے اور اسے فروغ دینے کے لیے ایک باقاعدہ تحریک چلانے کا سہرا مولوی عبدالحلیم شرر کے سر ہے۔ اردو کی پابند نظم میں ایک نیا انداز نظم طباطبائی کی "گورغریباں" سے شروع ہوتا ہے جو گرے کی مشہور ایلجی کا منظوم ترجمہ ہے اور جو شرر کی فرمائش پر کیا گیا تھا اور پہلی بار جولائی ۱۸۹۶ء کے دلگداز میں شرر کی تعارفی نوٹ کے ساتھ شایع ہوا تھا۔ شرر نے اس نظم کا تعارف کراتے ہوئے لکھا کہ

"ایسی مقبول روزگار اور ایسی سرمایۂ انگلستان نظم جس کا ترجمہ ہمارے واجب التعظیم علامہ اور مستند زمانہ شاعر جناب مولوی حیدر علی صاحب طباطبائی نے کیا ہے مگر کس خوبی سے جس کا اظہار کرنا ہمارے اختیار سے باہر ہے۔ ایسی جانگداز اور موثر نظمیں اور بجلی طور پر بھی اردو میں کم لکھی گئی ہیں نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرع کا قافیہ تیسرے مصرع سے اور دوسرے مصرع کا چوتھے مصرعے سے انگریزی میں ملتا ہے اسی طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطف سے اپنی طرز قافیہ بندی کو چھوڑ کر اردو میں ملایا ہے۔ اردو میں اسٹینزا لکھنے کی ابتدا اس نظم سے ہوتی ہے۔"

طباطبائی نے "گورغریباں" کا ترجمہ براہ راست انگریزی سے کیا تھا اور یہ ترجمہ اب تک بہترین ترجموں میں شمار ہوتا ہے۔ اس ترجمہ نے اردو کی جدید نظم نگاری کو بہت متاثر کیا چنانچہ وحید الدین سلیم، شوق قدوائی، مرزا محمد ہادی رسوا وغیرہ نے اور بکثیل نظمیں اب اسی طرز میں لکھنی شروع کیں جن میں سے بیشتر دلگداز میں شایع ہوئیں۔ خود طباطبائی نے اس ترجمے کی مقبولیت کے بعد کئی اور ترجمے کیے جو "گورغریباں" کی طرح زبان زد تو نہ ہوئے لیکن اردو کی جدید نظم نگاری کے فروغ میں ان کا ہاتھ ہے۔ "نو مزمۂ فصل بہار" (گرے)، دولت خداداد افغانستان (سر آلفریڈ لائل) کے علاوہ لانگ فیلو کی ایک نظم اور "یادرفتگاں" "ہمدردی و ثابت قدمی" "جوہر شرافت" وغیرہ بھی منظوم ترجمے ہیں۔ ٹینیسن کی نظم "دعوتِ زہرہ" کا منظوم ترجمہ بھی ان کے بہترین ترجموں میں سے ہے۔ ایک نظم "اس طرح وطن کی خیر مناتے ہیں" کے عنوان سے لکھی ہے جس میں تکنیک کا ایک نیا تجربہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

"انگریزی میں اس نظم کے اسٹینزے اس طرح واقع ہوتے ہیں کہ چوتھا مصرعہ چھوٹا ملتا ہے میں نے خیال کیا کہ ہمارے اصول کے مطابق یہ ایک قسم کا مستزاد ہے۔ اردو میں بھی چوتھا مصرعہ چھوٹا رکھ سکتے ہیں۔"

اسی طرح ان کی نظم "ہندوستان کی سیفو میڈم سروجنی" بھی ایک نئی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔ طباطبائی کی ایک نظم "بینک ورس کی حقیقت" بڑی دلچسپ ہے۔ یہ نظم بلینک ورس میں ہے اور اس میں قافیے کی پابندیوں کا مذاق اڑایا گیا ہے اور غیر مقفی شاعری کو فطری شاعری کہا گیا ہے۔ اس نظم کے بعض بند یہ ہیں۔

فطری ان کا ہے رقص اور سب طبعی
(۱) کی ہیں گتیں بیانِ رقص طاؤس
سچے ان کے ہیں راگ سارے۔ اصلی
ان کی ہیں دھنیں بیان صوت بلبل

قدرت کے کرشموں سے وہ لیتے تعلیم
ہیں۔ ان کو نہیں تال کی حاجت۔ جیسے
بادل کے گرجنے پہ ہے موروں کا رقص
کلیوں کے چٹکنے پہ عنادل کا سرود

---

ہے ویسا ہی رقص جس طرح کا ہے نشاط
ویسا ہی سرود بھی ہے جس نوع کا وجد
یہ بات نہیں کہ ہے ارادہ کچھ اور
اور قافیہ لے چلا کسی اور طرف

"دلگداز" نے ہیئت میں نئے تجربوں کی ہمت افزائی کرنی شروع کی چنانچہ دسمبر ۱۸۹۷ء میں سجاد حیدر یلدرم کی نظم "انتہائے یاس" شائع کرتے ہوئے شرر اس پر یہ تعارفی نوٹ لکھتے ہیں۔

"گزشتہ دو ترجموں کو دیکھ کر علی گڑھ کالج کے ایک ہونہار طالب علم سید سجاد حیدر نے انتہائے یاس، کے عنوان سے ایک نئی نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ بہت مختصر ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس رنگ اور اس طریقے سے دائرہ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لیے نیا نمونہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم ان اشعار کو شائع کرتے ہیں۔"

خود شرر نے "نظم غیر مقفیٰ" کے عنوان سے ایک منظوم ڈرامائی ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں شائع کیا۔ اس ڈرامے کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس کے ذریعہ نظم غیر مقفیٰ کا رواج بڑھنے لگا۔ شرر کا یہ ڈرامہ آج کی اصطلاحات میں "آزاد نظم" میں ہے لیکن اس زمانے میں نظم معرٰی اور نظم آزاد کی اصطلاحیں نہیں وضع ہوئی تھیں۔ اس لیے شرر نے پہلے تو اسے نظم غیر مقفیٰ کہا پھر مولوی عبدالحق صاحب کے مشورے سے "نظم معرٰی" لکھنا شروع کیا۔ چنانچہ فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں لکھتے ہیں۔

"نظم غیر مقفیٰ کو ہم آئندہ سے نظم معرٰی لکھا کریں گے۔ ہمارے لائق دمعز ز دوست جناب مولوی عبدالحق صاحب نے اس نظم کے لیے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے۔ ہمارے نوعمر دوست تجمل شاہ خاں صاحب شفق ریاست رامپور سے لکھتے ہیں کہ نئے نام کی کوئی ضرورت نہیں وہی پرانا نام نثر مرجز کافی ہے مگر اصل یہ ہے کہ اگر ہم اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز کہتے، ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لیے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔ لہٰذا ضرورت ہے کہ ایک نیا نام تجویز کیا جائے۔"

"نظم معرٰی" کی تحریک کو اس زمانے کے بعض نوجوانوں نے لبیک کہا اور اسے اردو شاعری کے اور خود اپنے حق میں ایک نیک فال تصور کیا چنانچہ جنوری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں جے پور کے ایک صاحب محمد عمر قیس نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان ہے "نظم غیر مقفیٰ پر ایک تائب شاعر کے خیالات"۔ اس میں ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"اگرچہ ہم حضرت جلال کی ایک نازیبا حرکت کے سبب شاعری سے بگڑ کر تائب ہو گئے تھے۔ مگر اب ہم کو پھر شروع کرنا پڑی مگر اب کی ہماری شاعری کیا عجب ہے کہ بلینک ورس کے پردے میں ملک اور لٹریچر کے لیے مفید ہو جاتے۔"

پھر لکھتے ہیں:۔

"ایڈیٹر دلگداز! آپ نے یہ کام جو غیر منقفیٰ کی ایجاد کا شروع کیا ہے واقعی میری رائے میں ملک و قوم اور لٹریچر کے لیے بہت بڑا احسان ہے۔ اگر دقیانوسی خیالات کے شعراء آپ کا ساتھ نہ دیں تو نہ دیں۔ نئی روشنی والے لوگوں کی تعداد خدا کے فضل سے بہت ہے۔ وہ آپ کی مدد کریں گے۔ بلینک ورس کو صرف ڈرامے ہی تک محدود نہ کرنا چاہیئے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہر بحر میں نظم غیر مقفیٰ کہی جاتے۔"

شرر کے منظوم ڈرامے سے متاثر ہو کر احمد حسن فرہاد نے "راجہ بھوج" پر ایک منظوم ڈراما لکھا اور کلکتہ کے ایک نوجوان شاعر بدر الزماں نے طبا طبائی کے "گور غریباں" کی تکنیک سے ولیم کاؤپر کی نظم "اسیر غربت" اور ورڈز ورتھ کی "لوسی گرے" کا منظوم ترجمہ کیا۔ شرر نے "مظلوم ورجینیا" کے عنوان سے ایک اور منظوم ڈراما نظم معریٰ میں لکھا۔ نظم میں شرر کا آخری کارنامہ "اسیریٰ بابل" ہے جو "گولڈ اسمتھ" کی تخلیق ہے۔ اس کے بارے میں شرر لکھتے ہیں۔

"ترجمہ ویسی ہی نظم میں ہے جیسی کہ گولڈ اسمتھ نے لکھی ہے۔ اصل ہی کی طرح شعر خوانی ہے لگنے ہیں۔ اسی نمونے کے بند ہیں۔ اسی شان و ترتیب سے قافیے ہیں۔ خلاصہ یہ کہ فقط الفاظ تو اردو میں باقی ہر چیز انگریزی ہے۔"

شرر کی دلچسپیاں اصل میں ناول نویسی اور تاریخ میں زیادہ تھیں۔ شاعری کو انھوں نے کبھی بنیادی اہمیت نہ دی اس لیے ان منظوم ڈراموں کے علاوہ انھوں نے کچھ اور نہیں لکھا لیکن ان ڈراموں کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ ان سے غیر مقفیٰ اور آزاد نظم کا راستہ ہموار ہوا اور ان کے رسالہ دلگداز کی بدولت براہ راست انگریزی سے نظموں کے ترجمے ہونے لگے۔ ان ترجموں سے انگریزی شاعری کا اسلوب اور پیرایۂ اظہار اردو میں منتقل ہوا۔ جسکا اثر اس زمانے کی طبعزاد نظموں پر بھی پڑنے لگا ر پابند نظموں میں بھی تازگی اور جدت کے آثار ملنے لگے نظم طبا طبائی کے ترجموں نے انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں کی ب تحریک چلا دی چنانچہ ضامن کنتوری نے بہت بڑی تعداد میں انگریزی نظموں کے ترجمے کیے جن کا ایک مجموعہ "ارمغان رنگ" کے نام سے ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا۔ نادر کاکوروی نے آگے چل کر "مخزن" میں اپنی بعض بہترین طبعزاد نظمیں اور انگریزی نظموں کے ترجمے خاصی بڑی تعداد میں شائع کرائے۔ شرر کے منظوم ڈرامے سے متاثر ہو کر شوق قدوائی نے "قاسم و زہرہ" لکھی اور قیصر بھوپالی نے "کرشمہ عشق" کے عنوان سے آزاد نظم میں ایک منظوم ڈراما لکھا جو "کمال" دہلی میں شائع ا۔ ظفر علی خاں نے اسی زمانے میں "جنگ روس و جاپان" کے عنوان سے ایک ڈرامہ لکھا جس میں بہت سے مکالمے منظوم ، اور یہ بھی شرر ہی کے اثر سے تھا۔

شرر نے جدید نظم نگاری کی جو تحریک شروع کی تھی وہ آگے چل کر سر عبد القادر کے "مخزن" کے ذریعہ پروان چڑھی یل ۱۹۰۱ء میں مخزن کا پہلا شمارہ شائع ہوا جس کے اغراض مقاصد میں سے ایک یہ بھی تھا۔

"انگریزی نظموں کے نمونے پر طبعزاد نظمیں، انگریزی نظموں کے بامحاورہ ترجمے شائع کرنا تاکہ متقدمین کی تقلید نے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں۔"

چنانچہ پہلے شمارے میں ہی اقبال کی نظم "ہمالہ" شائع ہوئی ہے جس پر ایڈیٹر نے یہ نوٹ دیا ہے۔

"شیخ محمد اقبال ایم اے قائم مقام پروفیسر گورنمنٹ کالج لاہور جو علوم مشرقی و مغربی دونوں میں صاحب کمال ۔ انگریزی خیالات کو شاعری کا لباس پہنا کر ملک الشعرائے انگلستان ورڈس ورتھ کے رنگ میں کوہ ہمالہ کو یوں خطاب ہیں۔"

اور اسی شمارے میں ظفر علی خاں نے ٹینی سن کی نظم "ندی کا راگ" کا منظوم ترجمہ کیا ہے جس کا اسلوب اس طرح کا ہے۔

"تان کھرج یا پنچم کی چھیڑتی ہوں بے خود ہو کر،
ریزۂ سنگ سے تارِ آب پہ دلکش زمزمہ گاتی ہوں
پاؤں میں جھانجھ بھنور کی پہنے اوڑھے پانی کی چادر
چھم چھم کرتی ہوئی آپ اپنے حسن پہ میں اتراتی ہوں"

سر عبدالقادر نے "مخزن" کے لکھنے والوں میں جہاں پرانی نسل کے مستند عالموں اور شاعروں کو اکٹھا کیا وہاں انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں کا ایک گروہ تیار کیا جن کی مدد سے اردو میں جدید نظم نگاری کو مقبولِ عام بنانے کی کوشش کی۔ مئی ۱۹۰۱ء کے شمارے میں میر نذیر حسین کی نظم "چاند" پر یہ نوٹ دیا ہے

"ہمارے مکرم میر نذیر حسین بی اے نظم غیر مقفیٰ کا نمونہ ارسال فرماتے ہیں انگلستان کے جوانمرگ شاعر کیٹس کی نظم کا ترجمہ ہے۔"

اگست ۱۹۰۱ء کے مخزن میں نظم "غیر مقفیٰ" کا عنوان دے کر ایک مراسلے کو بطور مضمون شائع کیا ہے

"جناب مرزا محمد اشرف بی۔ اے گورگانی ہمیں کبھی کبھی غیر مقفیٰ نظم چھاپتے رہنے کی یوں تاکید فرماتے ہیں۔ آپ کسی نہ کسی کی چند سطریں اس نمونہ نظم کی چھاپتے رہیں تو پڑھنے والوں کی آنکھوں کو اس قسم کی نظم سے رفتہ رفتہ آشنائی پیدا ہوگی۔ ہر نئی چیز کی مخالفت شروع میں بہت ہوتی ہے۔ جب اس کی ہستی قائم ہوگی لوگوں کی گھبراہٹ اس کی طرف سے کم ہو جاتی ہے۔ جو لوگ اچھے ناظم ہیں اور بلینک ورس لکھ سکتے ہیں ان کو آپ ضرور جرأت دلائیں کہ وہ لکھیں اور لوگ پڑھیں اور دیکھیں کہ قافیہ کی قید سے نکل کر کیا خوبی کلام میں پیدا ہوتی ہے اور کس طرح تعقید لفظی سے نجات حاصل کر کے معمولی ناظم اپنے خیالات آدمیوں کی بول چال میں دلچسپی کے ساتھ ادا کر سکتا ہے۔"

اپریل ۱۹۰۲ء کے مخزن میں میر نذیر حسین کا ایک مضمون بعنوان نظم شائع ہوا اس پر ایڈیٹر کی طرف سے یہ نوٹ ہے

"میر نذیر حسین صاحب بی۔ اے جن کے کلام سے ہمارے ناظرین آشنا ہیں۔ یہ مختصر سا مضمون ماہیتِ نظم کے متعلق لکھتے ہیں۔ غور کرنے والوں کو اس میں نئے خیالات اور مفید اشارات ملیں گے اور یہ معلوم ہوگا کہ انگریزی مذاق کے موافق نظم ہمارے یہاں کی نظم کی طرح قیود ردیف و قافیہ میں غلامانہ طور پر جکڑی ہوئی نہیں ہے۔"

نومبر ۱۹۰۲ء کے مخزن میں ضامن کنتوری کی کتاب "ارمغانِ فرنگ" پر ایک تنقیدی مقالہ محمد صادق علی خاں کا شائع ہوا جس میں وہ لکھتے ہیں۔

"اس وقت کو گزرے ابھی بہت کچھ عرصہ نہیں ہوا کہ مولوی حالی کی نظم کے جدید طرز سے لوگوں کے کان کھڑے ہوتے تھے اور اس کے برخلاف مخالفت کی ایسی آندھیاں آئیں کہ توبہ ہی بھلی مگر چونکہ بات کام کی تھی اپنا اثر کیے بغیر نہ رہی اور آج ان کے ہم خیال صاحب دیوان ہیں ان قابل قدر نوجوانوں میں

مولوی محمد ضامن کنتوری ہیں۔ یہ کتاب چند مشہور انگریزی نظموں کے ترجموں کا مجموعہ ہے۔ جس میں ورڈس ورتھ، پوپ، گولڈ اسمتھ، شیکسپیر، براؤننگ اور لانگ فیلو وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ہم خود انصاف پسند ناظرین پر چھوڑتے ہیں۔ انھیں چاہیئے کہ اصل نظموں سے مقابلہ کرکے داد دیں۔ ہم اس قدر بلا مبالغہ کہہ سکتے ہیں کہ انگریزی نظم کو اُردو لباس پہنانے میں جس قدر کوششیں اب تک کی گئی ہیں ان میں یہ پہلی باقاعدہ اور کامیاب کوشش ہے۔ علاوہ اردو دانوں کو ایک نئی راہ دکھانے کے ہر قسم کے درِ نایاب سے اپنی زبان کے خزانے کو مالا مال کر دیا ہے۔"

آگے چل کر ان ترجموں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:۔

"قابل مصنف نے جہاں تک ممکن ہوا ردیف وقافیہ کی قید کو نباہنے کی کوشش کی اور جہاں یہ بالکل ممکن نہیں تھا وہاں انگریزی نظم کی ترتیب ایسے باقاعدہ اور غیر محسوس طور پر اختیار کی ہے کہ بجائے اس کے کہ اس کو "بدعت" کے لفظ سے جیسا کہ مصنف نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے تعبیر کیا جائے۔ یہ ایک قسم کی قابلِ قدر جدت ثابت ہوتی ہے۔"

نومبر ۱۹۰۳ء میں "شہید ناز" کے عنوان سے ایک منظوم ڈراما زیب النساء پر شائع ہوا جس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:۔

"نظم معریٰ کا یہ نمونہ ہمارے لائق دوست سیّد علمدار حسین واسطی کی جدت طبع کا نتیجہ ہے۔ یہ اُسی طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دلگداز میں انگریزی ڈراما کے ترجمے کے لیے مروّج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ یہ ترجمہ نہیں بلکہ طبعزاد ہے اور ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصّے کو نظم کا جامہ پہنایا گیا ہے۔"

ان مضامین اور اداریاتی تحریروں کے ذریعے نہ صرف یہ کہ جدید نظم نگاروں کی ایک بڑی نسل کو پھولنے پھلنے کا موقع ملا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مخزن نے بعض ایسے بلند پایہ نظم نگار پیدا کیے جن کی نظموں کی مقبولیت نے بیسویں صدی کی پہلی دہائی سے ہی غزل کو بنیادی صنف سخن کے بجائے ثانوی حیثیت دے دی۔ سر عبدالقادر اپریل ۱۹۰۴ء کے مخزن میں اپنے رسالے پر سہ سالہ ریویو کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"صرف تین سال ہوئے ملک میں اردو رسالے خال خال نظر آتے تھے۔ دو تین مفید اور نامور پرچے جاری ہو کر بند ہو چکے تھے اور جو تھے وہ بالعموم شاعری کے رسالے تھے اور شاعری بھی ایک خاص صنف یعنی غزل اور غزل میں بھی ایک طرح خاص کی قید کے ساتھ ہر گلدستے میں مختلف شعراء کا طرحی کلام درج ہوتا تھا اور کبھی کوئی غزل زائد ہوتی تو اس پر، غیر طرحی لکھا جاتا تھا۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن نے جنم لیا۔ اس کے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اُردو نظم میں مغربی خیالات فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا۔ یہ مقصد بھی خاطر خواہ پورا ہوا اور اس کو پورا کرنے میں سب سے زیادہ کوشش شیخ محمد اقبال ایم۔اے اور بیرسٹر ایٹ لا کی طرف سے ہوئی جن کے کلام کے مجموعے شائع ہوں گے تو شائقین دیکھیں گے کہ کتنے نئے خیالات اور کس کس خزانہ کے علمی جواہرات ان دلآویز

چھوٹی چھوٹی نظموں میں جمع کیے گئے ہیں۔ اس مقصد کے لیے مخزن کے کل حجم کا ایک آٹھواں حصے کے قریب وقف رہا۔"

اقبال نے ابتدا میں اپنے کلام پر داغ سے اصلاح لی تھی اور ان کے یہاں " نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی" کی قسم کی غزلیں داغ کے اثر کا نتیجہ تھیں لیکن بہت جلد انگریزی شاعری کے مطالعے سے وہ جدید طرز کی نظم نگاری کی طرف مائل ہوگئے اور ان کی شاعری کا رنگ دیگر شاگردان داغ مثلاً بیخود، سائل، احسن، مارہروی اور نوح ناروی وغیرہ سے الگ ہوگیا۔ مخزن کے پہلے پرچے میں "ہمالہ" پر جو نظم شائع ہوئی تھی اس کے بارے میں سر عبدالقادر نے اپنے نوٹ میں لکھا تھا کہ اس پر ورڈس ورتھ کے کلام کا اثر ہے۔ اس اثر کے لیے یہ مصرعے دیکھیے :-

ع    کانپتا پھرتا ہے کیا رنگ شفق کہسار پر

ع    جھومتی ہے نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی،

ع    وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

اقبال نے اپنی نظم نگاری کے دور اول میں مخزن کے اثر سے بعض انگریزی اور امریکی شعرا۔ مثلاً ٹینی سن، ایمرسن لانگ فیلو اور ولیم کاؤپر وغیرہ کی نظموں کے ترجمے کیے جن میں "پیام صبح"، "عشق اور موت" اور "رخصت اے بزم جہاں" بڑی خوبصورت نظمیں ہیں لیکن ان منظوم ترجموں کے علاوہ ان کی طبعزاد نظموں پر بھی ان انگریزی اور امریکی شعرا کے طرز تخیل اور طرز بیان کا گہرا اثر ہے۔ "ابر کہسار" "آفتاب صبح" "مرزا غالب" پر یہ اثرات صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ بعض نظمیں انگریزی نظموں کا بالکل ترجمہ تو نہیں ہیں لیکن ان نظموں میں انگریزی نظموں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مثلاً "پرندہ اور جگنو" کاؤپر کی نظم THE NIGHTINGAL AND GLOW WORM کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ اسی طرح "پرندے کی فریاد" کاؤپر ہی کی ایک نظم ON A GOLDFINCH STARVED TO DEATH IN HIS CAGE کا چربہ ہے۔ "والدۂ مرحومہ کی یاد میں" پر کاؤپر کی نظم "ماں کی تصویر دیکھ کر" کا اثر ہے۔ "ایک آرزو" "دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب" سیموئل راجرز کی نظم "A WISH" کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ "خفتگان خاک سے استفسار" اور "گورستان شاہی" دونوں نظموں میں گرے کی ایلجی کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ "گورستان شاہی" میں ایک جگہ یہ شعر ہے۔

دھر کو دیتے ہیں موتی دیدۂ گریاں کے ہم    آخری بادل ہیں اک گزرے ہوئے طوفاں کے ہم

یہ شعر پڑھتے وقت شیلی کی اس نظم کے بعض مصرعے یاد آتے ہیں جو "ایڈونس" کے عنوان سے اس نے کیٹس کی موت پر لکھی ہے۔

MIDST OTHERS OF LESS NOTE CAME ONE FRAIL FORM

A PHANTOM AMONG MEN COMPANIONLESS

AS THE LAST CLOUD OF AN EXPIRING STORM

"عہد طفلی" "صدائے درد" "انسان اور بزم قدرت" "موج دریا" "چاند" "صبح کا ستارہ" "کنار راوی" "گل رنگین" "عشق" "چاند اور تارے" "انسان" "ایک شام" "دریائے نیکر کے کنارے" "تنہائی" "ستارہ"

"حقیقت حسن" "دو ستارے" "رات اور شاعر" "بزم انجم" وغیرہ کے عنوان سے "بانگ درا" میں جو نظمیں شامل ہیں ان کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ انگریزی نظم نگاری کے اثر سے اقبال کے ہاتھوں اردو نظم کے اسلوب اور اس کی تکنیک میں واضح طور پر ایسی تبدیلیاں آ چکی تھیں جن کی بدولت اس دور کی نظم نگاری آزاد، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی نظم نگاری سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اقبال نے پابند نظم کو جیسے سانچے دیئے وہ دوسرے شعراء کے لیے مشعل راہ بنے۔

اردو نظم کے اس نئے مزاج کو بنانے میں اقبال کے علاوہ مخزن گروپ کے ان تمام شعراء کا بھی ہاتھ ہے جنہوں نے بہت بڑی تعداد میں انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کیے۔

ان منظوم ترجموں کی ایک منتخب فہرست یہاں دی جاتی ہے جو جدید نظم کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے بہت معاون ثابت ثابت ہوگی۔ اس فہرست میں آپ دیکھیں گے کہ منظوم ترجموں کی تحریک سے تعاون کرنے والوں میں محمد حسین آزاد جیسے بزرگ اور حسرت موہانی اور عزیز لکھنوی جیسے غزل گو شعراء بھی ہیں۔

## محمد حسین آزاد

اندھی پھول رال کا گیت (لارڈ لٹن)
بہار کا آخری پھول (ٹامس مور)
اجڑا ہوا گھر (از انگریزی)

## ظفر علی خاں

ندی کا راگ (ٹینی سن)
وفا (ورڈس ورتھ)

## عزیز لکھنوی

مس کا جوان چاند (ٹامس مور)

## غلام بھیک نیرنگ

تربت جانان (انگریزی سے)
مقصد الفت ( " )
عالم پیری اور یاد ایام ( " )
انجام محبت ( " )
جان شیریں ( " )

## نادر کاکوروی

مرحومہ کی یاد میں (ٹامس مور)
گزرے زمانے کی یاد ( " )

## سرور جہاں آبادی

کلیجے کا داغ (انگریزی سے)

| | | |
|---|---|---|
| | میرا ساغر آسمان ہے | (انگریزی سے) |
| | مرغابی | ( " ) |
| | سال گزشتہ | (ٹینی سن) |
| | موسم گرما کا آخری گلاب | (ٹامس مور) |
| حسرت موہانی | | |
| | موسم بہار کا آخری پھول | (ٹامس مور) |
| | ترانۂ محبت | (انگریزی سے) |
| احسن لکھنوی | | |
| | اجڑا ہوا گھر | (انگریزی سے) |
| | اندھی پھول والی کا گیت | (لارڈ لٹن) |
| سید محمد کاظم حبیب کنتوری | | |
| | گمنام راہور | (گرے کی ایلجی کے بعض حصوں کا ترجمہ) |
| ضامن کنتوری | | |
| | اینک آرڈن | (ٹینی سن) |
| | بگل کی صدا | ( " ) |
| حافظ محمود خاں شیرانی | | |
| | موت کا وقت | (انگریزی سے) |
| محمد عبد العزیز شوق | | |
| | کوہ قاف کی پری | (انگریزی سے) |
| | مایوس | ( " ) |
| سیف الدین شباب | | |
| | سوز بیوگی | (سروجنی نائیڈو) |
| | تقدیر | ( " ) |
| | موت اور زندگی | ( " ) |
| | تالاب سین ساگر | ( " ) |
| | نغمۂ محبت | ( " ) |
| علی الدین عجز بدایونی | | |
| | زندگی | (لانگ فیلو) |

| | | |
|---|---|---|
| سید حیدر علی زیدی | میرا پیارا داہنا ہاتھ | (سی میکے) |
| | حب وطن | (سر والٹر اسکاٹ) |
| محمد صادق علی خاں (کشمیری) | خواب ناز | (لانگ فیلو) |
| | تیرا اور گیت | ( " ) |
| غلام محمد طور بی، اے | فلسفۂ محبت | (شیلی) |
| | کوئل | (ورڈس ورتھ) |
| | نوحۂ غم | (آسٹن ڈابسن) |
| محی الدین صدیقی نجیب آبادی | ہمہ اوست | (کاؤپر) |
| | الفت مادری | (ٹینی سن |
| محمد شہاب الدین خاں | قریۂ ویراں | (گولڈ اسمتھ) |
| میر نذیر حسین انبالوی | چاند | (کیٹس) |
| | زندانے حیوانات | (کاؤپر) |
| پیارے لال شاکر میرٹھی | باپ کی نصیحت | (انگریزی سے) |
| آصف (از لندن) | نوحہ | (بائرن) |
| تلوک چند محروم | موت کا موسم | (انگریزی سے) |
| | نغمات | (شیکسپیئر) |
| شیدا (از کمبرج) | نظم | ٹینی سن) |
| طالب بنارسی | وداع روح | (سر والٹر ریلے) |

**محمد اسمٰعیل بی - اے (آرہ)**

| | |
|---|---|
| مرجان مور کا جنازہ | (ٹینی سن) |

**محمد شفیع (بیرسٹر ایٹ لا)**

| | |
|---|---|
| محبت | (انگریزی سے) |

**ولی الحق (اسلام پوری)**

| | |
|---|---|
| دورنگیٔ زمانہ | (انگریزی سے) |

**اظہر علی آزاد کاکوروی**

| | |
|---|---|
| نغمات شیکسپیر | (شیکسپیر) |

**سید امیر حیدر ربخت**

| | |
|---|---|
| محنت | (انگریزی سے) |

**بیزی دہلوی**

| | |
|---|---|
| بلبل کی نصیحت | (ٹینی سن) |

**سید تصوف حسین واصف**

| | |
|---|---|
| ماں کی تصویر | (کاوپر) |

**اوج گیاوی**

| | |
|---|---|
| قناعت | (انگریزی سے) |
| کتاب | ( " ) |

مخزن کے ذریعے منظوم ترجموں کے اس رجحان نے شعرا کی طبعزاد نظموں کو بھی ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے متاثر کیا اور جدید طرز کی نظمیں اور تخیل طور پر بھی لکھی جانے لگیں۔ حسرت موہانی اگرچہ بعد میں نظم نگاری سے کنارہ کش ہو گئے لیکن ان کی نظم " برلب سلمیٰ " اپنے اندر اب بھی ایک تازگی رکھتی ہے۔ یہ نظم مئی سنہ ۱۹۰۱ء کے مخزن میں شائع ہوئی تھی۔ اسی طرح ظفر علی خاں، غلام بھیک نیرنگ، خوشی محمد خاں ناظر، مہاراج بہادر برق، پنڈت کیفی اور سرور جہاں آبادی نے نئے انداز کی نظمیں لکھنی شروع کیں اور نادر کاکوروی نے منظوم ترجموں کے علاوہ " دھرتی ماتا " (مخزن اکتوبر سنہ ۱۹۰۱ء) کہاں میں جا کر رہوں (مخزن جنوری سنہ ۱۹۰۹ء) اور بوڑھے دنیا پرست کی موت (مخزن مئی سنہ ۱۹۰۹ء) جیسی خوبصورت اور موثر نظمیں لکھیں۔ نادر کاکوروی نے " شاعری " کے عنوان سے ایک نظم مخزن اکتوبر سنہ ۱۹۰۵ء میں لکھی تھی جس میں شعر کے اندر تازگی اور ندرت لانے کے لیے انگریزی نظم سے استفادے کے رجحان کی اس طرح نمائندگی کی ہے۔

شاعروں کو روز اک دنیا نئی درکار ہے　　　شاعری کو آئے دن اک تازگی درکار ہے
روز اک گلشن نیا ہو سیر کرنے کے لیے　　　روز اک پیکر نیا ہو رنگ بھرنے کے لیے
جانتا ہوں حسن ہر پیکر کی اصلیت کو میں　　　تا منگ کو ڈھونڈتا ہوں اور پھر جدت کو میں

دشت غربت کو چلا ہوں میں، وطن کو چھوڑ کر　　　یا ترا ٹیگس کی گنگا و جمن کو چھوڑ کر

مخزن کی دیکھا دیکھی دوسرے معاصر رسالوں نے بھی جدید نظم نگاری کے نمونے شائع کرنے شروع کیے اور اس طرح کی چیزیں تنویر المشرق، دکن ریویو، افادہ، تمدن، ادیب، العصر اور زمانہ وغیرہ میں بھی شائع ہونے لگیں لیکن عام طور پر بلینک ورس کو اس زمانے میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی اور اس پر ادیبوں اور شاعروں میں اختلافی بحثیں چلتی رہیں۔ احسن مارہروی کے رسالہ "فصیح الملک" کی اشاعت مارچ ۱۹۰۹ء میں مخدوم عالم اثر مارہروی کا ایک مضمون بعنوان "نظم" شائع ہوا جس میں وہ لکھتے ہیں:۔

"اردو ادب کی توسیع میں جان توڑ کر کوشش کرنی چاہیئے۔ خصوصاً موجودہ زمانے میں جب کہ اردو پر مغربی خیالات سونے میں سہاگے کا کام دے رہے ہیں۔ یہ خیال کہ اردو میں دوسری زبانوں کی بحروں کی گنجائش نہیں یا وہ بحریں نامانوس اور اجنبی ہیں پست ہمتی ہے۔ مانوسیت تو مزاولت اور رواج سے پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے علاوہ جن اوزان میں ہندی کے دوہے اور نظمیں اور انگریزی کی پوئٹریاں ہیں ان سے بھی اردو کو حصہ ملنا چاہیئے۔ ہمارا فرض ہے کہ پرانی خانقاہ سے نکلیں اور اردو کی ترقی کے لیے نئے سامان بہم پہنچائیں۔ پرانی سڑکوں کے ساتھ نئی نئی راہیں نکالیں، نئے نئے میدانوں کو سر کریں۔"

اس مضمون پر احسن مارہروی اپنے ادارتی نوٹ میں لکھتے ہیں:۔

"ہمیں اس مفید مضمون کے نفس مطلب سے ذرا بھی اختلاف نہیں مگر اپنی ناواقفیت کی وجہ سے اس وقت انگریزی اوزان نظم کی بابت کچھ نہیں لکھ سکتے۔ ناظرین میں کوئی بزرگ اس وسعت خیالی کے مؤید ہوں تو براہ مہربانی انگریزی اوزان کے چند دلکش نمونے فرد پیش کریں۔"

اپریل ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں اس سلسلے کا دوسرا مضمون دلگیر اکبرآبادی کے قلم سے شائع ہوا جس کا عنوان ہے "ہماری شاعری کے لیے نیا میدان" اس میں لکھتے ہیں۔

"انگریزی میں ایک خاص قسم کی نظم ہے جسے بلینک ورس کہتے ہیں۔ اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معرّیٰ کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں قافیے وغیرہ کی قید نہیں رکھی گئی ہے۔ کیونکہ قافیے کی قید دراصل کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہے اور خیالات کا اظہار وسعت و آزادی سے نہیں کرنے دیتی۔ اس مجبوری وقت کو پیش نظر رکھ کر انگریزی میں بلینک ورس ایجاد کی گئی ہے اور یہی وہ نظم ہے جس نے "ہومر، شیکسپیئر، ورجل، ملٹن اور ٹینی سن کے سر پر بقائے دوام کا سہرا باندھا اور یورپ کے علمی دربار میں سب سے ممتاز جگہ دی۔

۱۹۰۰ء میں ہمارے فاضل دوست اور سحر طراز انشا پرداز مولانا شررؔ نے اس خاص نظم کی طرف توجہ کی تھی اور ایک لاجواب اور بے حد دلچسپ ڈراما لکھنا شروع کیا تھا مگر افسوس کہ زمانے کی سرد مہری کی وجہ سے پورا نہ کر سکے اور ناتمام چھوڑ کر حیدرآباد چلے گئے۔ جب سے اب تک وہ ناتمام پڑا ہوا ہے اُدھر سے مایوسی ہونے کے بعد اب ہم کو فصیح الملک سے توقع ہوئی ہے کہ وہ نظم معرّیٰ کی ترویج میں خاص کوشش

کرے گا اور عالم شاعری میں ایک جدید اور مفید نظم کے اضافے سے ملک پر نہایت گرانقدر احسان فرمائے گا۔ مولانا شرر کے اس اچھوتے ڈرامے کا جو تھا سین یہاں نقل کرنا ہم اس لیے ضروری خیال کرتے ہیں کہ لوگوں کو نظم معریٰ کی شاہراہ معلوم ہو جائے۔"

دسمبر ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں مولوی نجم الغنی صاحب ہیڈ مولوی ہائی اسکول اُود ے پور نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان "انشا پردازان اُردو سے ایک سوال" ہے۔ اس میں وہ دیگر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"سوال یہ ہے کہ اس قسم کے کلام کو نظم غیر مقفیٰ کیوں سمجھا جاتا ہے بلکہ دراصل ایک قسم کی نثر ہے۔ نثر کی چار قسمیں ہیں۔ مقفیٰ، مسجع، عاری اور مرجز۔ تعجب ہے ان اہل فن پر کہ انھوں نے اندھا دھند ایسی انگریزی کی تقلید کی ہے کہ اپنے یہاں کے علوم اور اصطلاحوں کو بھی مٹانے کے درپے ہیں۔ میں امید کرتا ہوں کہ کوئی صاحب کتب علم بلاغت عربی، فارسی یا اردو کے حوالے سے کلام موزوں یا غیر مقفیٰ کا نظم میں داخل ہونا اور نثر مرجز سے خارج ہونا ثابت نہ کر سکیں گے اور ہم کو کیا غرض کہ اپنے یہاں کے علمی مسئلے کو بے ضرورت انگریزی قواعد کے سانچے میں ڈھالیں، اور اپنے یہاں کے علوم و فنون کا ستیاناس کریں۔"

مولوی نجم الغنی کے مضمون کے جواب میں سید دلاور حسین شاداں بلگرامی نے "بلینک ورس" کے عنوان سے ایک مضمون جنوری ۱۹۱۱ء کے مخزن میں لکھا جس میں مولوی صاحب موصوف کے اس دعوے کو غلط ثابت کیا کہ نظم غیر مقفیٰ اور نثر مرجز ایک ہی چیز ہے۔ لکھتے ہیں:۔

"زبان انگریزی میں بلینک کے معنی سادہ (یعنی معریٰ از قافیہ) اور ورس کے معنی نظم کے ہیں چنانچہ جے، سی نسفیلڈ صاحب بہادر نے بھی اپنی گرامر نمبر ۴ میں بلینک ورس کو تحت اقسام نظم لکھا ہے اور ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ سے اس کی مثال لکھی ہے۔ انگریزی میں بلینک ورس کو ان کا نظم سمجھنا بہت درست ہے۔"

پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ:۔

"بہر طور پہلے بلینک ورس کی ضرورت اردو میں ثابت کی جائے اور اس کی ناگواری کو ہماری طبیعتوں سے دور کر کے ہمیں اس سے مانوس بنایا جائے تو پھر ہم کو نظم غیر مقفیٰ کہنے میں کیا عذر ہو سکتا ہے۔ نظم بلاقافیہ ہماری چیز نہیں۔ اگر اس وقت سے نظم آور اشخاص نظم بلاقافیہ کہتے رہیں تو آئندہ جب ہماری طبیعتیں اس سے مانوس ہو گئیں اور ہمارا توحش دُور ہو گیا اور اس کی خوبی ہماری سمجھ میں آگئی اور مقبولیت عام کا خلعت اس کو مل گیا اپنے آپ نظم غیر مقفیٰ کا رواج ہو جائے گا۔

دیکھیے بیشتر عبارت مقفیٰ و پرشوکت کو لوگ بہت پسند کرتے تھے مگر اسی زمانے میں جب غالب مرحوم نے خطوط روزمرہ اردو میں لکھنا شروع کیے اب وہی رنگ عام پسند ہو گیا اور اس طرح کی عبارت کو حسن سمجھا جاتا ہے۔"

شرر کے دلگداز اور سر عبدالقادر کے مخزن کے بعد جدید نظم کو فروغ دینے اور اسے نئے عناصر سے ہم آہنگ کرنے کی

شعوری کوشش اور باقاعدہ ایک تحریک چلانے کی ذمہ داری مولانا تاجور کے سر ہے۔ یوں تو وہ سب سے پہلے ۱۹۱۰ء میں جبکہ وہ مخزن کے ایڈیٹر مقرر ہوئے اس طرح کے خیالات ظاہر کر چکے تھے لیکن اس وقت انھیں کوئی خاص کامیابی نہ حاصل ہو سکی لیکن ۱۹۲۱ء میں جب " ہمایوں " کی ادارت ان کے سپرد کی گئی تو انھوں نے نہ صرف اس رسالے کے ذریعہ بلکہ " انجمن ارباب علم پنجاب" کے ذریعہ اردو کی نظم نگاری میں اصلاح کے لیے بعض تجاویز پیش کیں۔ جنوری ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں ان کا معرکتہ الآرا مقالہ " اردو شاعری اور بلینک ورس " شائع ہوا جس سے ان کی تحریک نے عملی صورت اختیار کی۔ اس مقالے میں تاجور نے بلینک ورس کی خوبیاں بیان کی ہیں اور مختلف زبانوں کی شاعری سے اس کی مثالیں پیش کی ہیں۔ لکھتے ہیں۔

" اردو شاعر جانتے ہیں کہ انھیں قافیہ آرائی میں خون اور پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے قافیہ کی غیر محدود غیر ضروری شرطوں کی وجہ سے اکثر اوقات بہتر سے بہتر خیال اور دلکش سے دلکش جذبہ کو اپنے حوصلے کے ساتھ صرف اس لیے دفن کر دینا پڑتا ہے کہ جبر کا قافیہ صبر آتا ہے مگر صبر کا لفظ شاعر کے خیال کو ادا نہیں کرتا۔ یہ غیر ضروری پابندیاں اردو شاعری کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا رہی ہیں۔ بہت سی خیال آفریں طبیعتیں ان قیود سے گھبرا کر حوصلہ ہار چکی ہیں۔ اردو نظم کا خزانہ علوم و فنون کے نئے جواہرات کے بجائے زلف و خال کے خزف ریزوں سے پُر ہو رہا ہے۔ ہندوستان کا تعلیم یافتہ طبقہ زندہ زبانوں کی ترقی یافتہ اور گراں بہا شاعری کو دیکھ کر اپنا مذاق بدل چکا ہے اور اُردو نظم کو اپنے ذوق کے مطابق نہ پاکر اردو شاعری اور اردو زبان سے مایوس ہو رہا ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں۔

اردو نظم و نثر کی اصلاح کے متعلق میرا آئندہ پروگرام حسب ذیل ہے۔

۱۔ اردو سے عربی و سنسکرت کے ثقیل الفاظ نکال کر اسے عام فہم ہندی نما زبان بنانا۔

۲۔ آئندہ عام ہندوستانی زبان کے مطابق گریمر تیار کرنا۔

۳۔ اردو نظم میں بلینک ورس کو رواج دینا۔ اسی کے ساتھ مقفیٰ نظموں میں ہم قافیگی کی پابندیوں کو کم کرنا۔

۴۔ اردو نظم کو ہندی وزنوں میں منتقل کرنا۔

۵۔ اردو نظم کا محبوب مخاطب مرد کے بجائے عورت کو قرار دینا۔

۶۔ اردو نظم میں لیلیٰ مجنوں، رستم و سہراب، نرگس و بلبل کے بجائے ہندی مضامین، ہندی خیالات اور ہندوستانی واقعات کو بیان کرنا۔"

" بلینک ورس" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

" اردو نظم میں بلینک ورس (بے قافیہ نظم) کو رائج کرنے سے میری یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ اُردو نظم کے میدان میں قافیہ آرائی کے ہنگاموں کو بند کر دیا جائے گا بلکہ صرف یہ عرض ہے کہ اگر کوئی مجھ جیسا کم مشق شاعر بلینک ورس بھی کہہ لے تو گردن زنی قرار نہ دیا جائے لیکن اگر کچھ پختہ مشق اُردو دنیا میں ایسے بھی ہیں کہ قافیہ کی غیر قدرتی پابندیاں ان کی جولانی طبع کی سدِ راہ نہیں ہوتیں تو وہ قطعاً

بلینک ورس کو ہاتھ نہ لگائیں۔

قافیہ شعر کا جزو نہیں ہے۔ شعر کی تعریف میں کہیں قافیہ کا ذکر نہیں۔ آخر فرد شعر ہی کی قسم ہے اور قافیہ نہیں رکھتی۔ بنا بریں جب قافیہ شعر کا جزو نہیں، اس کی تعریف میں داخل نہیں، پھر اس کے لیے ضروری کیوں قرار دیا گیا کہ بے قافیہ نظم کہنا ہی ناجائز ہو"

ہمایوں کی پالیسی اور پروگرام کا اعلان مولانا تاجور نے اس طرح کیا:۔

" میرے خیال میں بے قافیہ نظموں کو رائج کرنا اردو نظم کی گراں قدر اصلاح ہے۔ میرا ارادہ ہے کہ انجمن ارباب علم پنجاب اور رسالہ ہمایوں کے ذریعے اردو نظم میں بلینک ورس کو رواج دوں۔ ہر کام کی ابتدا مشکلات سے پُر ہوتی ہے لیکن مشکلات کا عبور کرنا ہی کسی کام کو انجام تک پہنچا دینے کا نام ہے۔ بے قافیہ اردو نظم اوّل اوّل غیر مترنم سامع سوز اور اوپری سی معلوم ہوگی لیکن کچھ دنوں کے بعد آپ دیکھیں گے کہ اسی جدت میں دلکشی و دلآویزی پیدا ہوجائے گی۔

آئندہ کوشش کی جائے گی کہ ہمایوں کے ہر نمبر میں بے قافیہ نظمیں شائع کی جائیں۔ شعرائے روشن خیال سے استدعا ہے کہ وہ اس مفیدتحریک کے رائج کرنے میں ہماری مدد کریں۔ ہمایوں کے صفحات میں بے قافیہ نظمیں مقفیٰ نظموں کے مقابلے میں ترجیحی سلوک کی مستحق سمجھی جائیں گی"۔

چنانچہ صرف ۱۹۲۳ء میں مندرجہ ذیل بے قافیہ نظمیں ہمایوں میں شائع ہوئیں۔

| | |
|---|---|
| مشرق کا پیام اخوت مغرب کے نام | تاجور |
| پیام صبح | اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی |
| کوہ ایورسٹ سے خطاب | دلستہ پرشاد فدا بی۔ اے |
| سارناتھ | سید حسین |
| آبشار | سید ابو محمد ثاقب کانپوری |
| یہی جی چاہتا ہے اور جی لیں | امین حزیں سیالکوٹی |
| دقت کی ڈبیا | حامد اللہ افسر میرٹھی |

ستمبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں تاجور نے ایک اور مضمون لکھا جس کا عنوان ہے۔ " اردو نظم ہندی بحروں میں"۔ اس مضمون کے ذریعے اردو نظم کے لیے ہندی بحروں کے استعمال کی افادیت کو واضح کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

" اردو شاعری کو ملکی شاعری بنانے کے لیے کوشش کرنا ہر شاعر کو اپنا فرض سمجھنا چاہیئے اگر ملک کے دس سربرآوردہ شاعر بھی اردو نظمیں، ہندی وزنوں میں کہنا شروع کر دیں۔ تو ایک ہی سال میں ہندوستانی جذبات کا سیلاب دجلہ کے بجائے گنگا کے رُخ بہنے لگے گا۔ اگر اس کے جواز پر شعرائے سلف کا فتویٰ درکار ہے تو اردو کا خدائے سخن میرؔ اور ملک الشعرا۔ سوداؔ دونوں اس کے جواز پر دستخط کر چکے ہیں۔ سوداؔ اور میرؔ کی بعض مثنویاں رامائن کے وزن میں کہی ہوئی ہیں۔ میرؔ کی کئی غزلیں ہندی وزنوں میں موجود ہیں۔ انھیں پڑھکر یہ تجربہ بھی ہوا کہ ہندی وزنوں میں آکر اردو نظم بہت شیریں اور پُراثر ہوجاتی ہے فارسی عربی وزن میں نظم آرائی کرنا کوئی مذہب کا حکم نہیں ہے کہ اس کی خلاف ورزی مذہبی جرم ہو

میں شمار کرا دے گی"۔

تاجور کی تحریک نظم نگاری کو عظمت اللہ خاں کی کوششوں نے اور بھی تقویت پہنچائی۔ عظمت اللہ خاں نے اگرچہ انفرادی طور پر یہ کام شروع کیا تھا لیکن سب سے زیادہ ہمت افزائی مولوی عبدالحق صاحب نے کی اور اپنے رسالہ "اردو" میں نہ صرف یہ کہ ان کی انوکھی اور نئے انداز کی نظمیں شائع کرنی شروع کیں بلکہ ان کا وہ معرکتہ الآرا مضمون بھی شائع کیا جس نے قدامت پسندوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ عظمت اللہ خاں نے اس مضمون میں غزل پر زبردست وار کیا اور نظم گوئی میں نئے عناصر پر زور دیا۔

"غزل ریزہ خیالی اور پریشان گوئی کا ایک ویسا ہی ڈراؤنا خواب ہے جیسا کہ ہمارے شعراء کے لیے ان کی سماجی زندگی بن گئی تھی۔ شاعر کا کل مواد ہمیشہ کے لیے مقرر کر دیا گیا اور ان پر الوالعزم اساتذہ کے اشعار کی چھیپیاں لگ گئیں۔ شاعری کے معنی یہ ہوتے کہ ان چھیپیاں لگے خیالات کو ہی لیا جائے اور جس کو ہمارے شعراء نیا مضمون فخریہ کہتے تھے اس کے معنی صرف یہ ہوتے تھے کہ الفاظ، بندش، ترکیب، ردیف اور بحر کو ادل بدل کر مضمون ادا کیا گیا ہے۔ اس طرح اگر شعراء کے دیوانوں پر نظر ڈالی جائے تو بلحاظ جدت مضامین چند اشعار کے سوا باقی دیوان کا دیوان ایسے اشعار سے لبریز آئے گا جن میں متقدمین کے ہی مضامین کو نئے الفاظ اور اسلوب میں ادا کر دیا گیا ہے۔ غرض اردو شاعری محض غزل گوئی ہو گئی اور غزل نری قافیہ پیمائی اور لفظوں کا کھیل ہو کر رہ گئی"

آگے لکھتے ہیں۔

"سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہیے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلائی جائے۔ اس بات کو واضح کر دیا جائے کہ شاعری قافیہ کے اشارے پر نہیں چلے گی بلکہ شاعر کے راد اور خیال کی ضرورتوں کے آگے قافیہ کو سرخم کرنا پڑے گا۔ . . . قافیہ کی اس بدعنوانی اور بدکرداری جبر و استبداد کو غزل نے اپنی گود میں پالا اور اس قدر پال پوس کر جوان کر دیا کہ قافیہ نے تخیل اور خیال کو اپنے شکنجے میں پھانس لیا اور اپنا مطیع اور منقاد کر لیا۔ . . . . اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماری جائے"۔

عروض کے بارے میں عظمت اللہ خاں نے چند اصلاحی تجویزیں پیش کیں:۔

"اردو شاعری کے مروجہ اوزان اور بحریں مسلسل گوئی کے لیے رکاوٹ ہیں اور ان پر غور کرنا اور ان کی اصلاح کرنی بھی نہایت ضروری ہے تاکہ اردو شاعری پوری طرح تسلسل خیال اور اصلیت میں رچ جائے اور ہماری زبان کی جدید شاعری کا دور شروع ہو۔

اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ ہندی عروض کے اصول سائنٹفک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اردو کے نئے عروض کی بنیاد قرار دیے جائیں۔ عربی عروض کی جو بحریں ان اصول کے مطابق ہوں وہ رکھی جائیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ انگریزی عروض کے ایسے اصول جو آزادی کی جان ہیں اور اس کی وسعت

رکھتے ہیں کہ ہر زبان کے لیے کام دے سکیں ان پر نئے عروض کی آزادی کا سنگ بنیاد رکھا جائے"

نظموں کی ہیئت کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کا خیال ہے کہ

"انگریزی شعراء کے یہاں طرح طرح کے بندوں کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔ اگر اردو کے شعراء خود بند وضع کرنے سے جی چرائیں تو انگریزی شعراء کے کلیات میں سے اپنے مذاق کے مطابق بند چن سکتے ہیں"۔

عظمت اللہ خاں کی نظمیں پہلے پہل رسالہ اردو میں مولوی عبدالحق صاحب کے تعارفی نوٹوں کے ساتھ شائع ہوئیں۔ ان نظموں میں بعض انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے ہیں کوئل (ورڈس ورتھ) ہم سات ہیں (ورڈس ورتھ) نسب (ہارڈی) تریا چاہ (براؤننگ)، ننھا غاصب (میریڈتھ) یونان کے جزیرے (بائرن)، چھیل چھبیلی (بائرن)، اگر موت بن خواب کی نیند ہو وے (شیکسپیر)، ایک گیت کا ترجمہ بے ردیف وقافیہ (براؤننگ) ان تمام نظموں میں ہیئت کے نئے تجربے ملتے ہیں اور بندوں کی نئی ترتیب، کہیں آزادی اور کہیں پابندی۔ دوسرے ان کا اسلوب ہندی آمیز اور بول چال سے قریب ہے ان کی اوریجنل نظموں میں موہنی مورت موہنے والی، برکھا رت کا پہلا مینھ، صبح، من موہن پن روشنی آتما کے سورج کی، میلی، مرے حن کے لیے کیوں مرے پیت کی ماری سنی شاعرہ ردپا متی، بالی بیوی، وہ ہول پھول جس کا پھل نہیں ہے، مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا، اور پہلا آمنا سامنا اردو شاعری میں ایک نئی آواز کی حیثیت رکھتی ہیں۔ غالباً اس سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ہندوستانی تہذیب کی روح اس طور پر جلوہ گر نہیں ہوئی۔ ان نظموں کا نہ صرف موضوع ہندوستانی زندگی ہے بلکہ ان کا مزاج بھی ہندوستانی ہے۔

عظمت اللہ خاں کی انقلابی کوششوں کا "ہمایوں" نے بھی خیر مقدم کیا۔ چنانچہ "اردو شاعری پر" ان کا مضمون اپریل ۱۹۲۴ء کے ہمایوں میں نقل کیا گیا اور اس کے نیچے تاجور نے یہ نوٹ دیا۔

"۱۹۱۷ء میں جبکہ مخزن کی عنان ادارت میرے ہاتھ میں تھی اردو نظم و نثر کے متعلق میں نے اصلاحی تجاویز پیش کی تھیں اس وقت وہ آواز بانگ بے ہنگام سمجھی گئی۔ پھر ۱۹۲۱ء سے جب کہ ہمایوں کے حلقۂ ادارت سے میرا تعلق ہوا مسلسل اب تک ہمایوں اور انجمن ارباب علم پنجاب کے ذریعے انھیں خیالات کو اردو دنیا کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔ مجھے یہ دیکھ کر کمال مسرت ہوتی ہے کہ ادبی استبداد کے خلاف اس خطرناک جہاد میں اکیلا نہیں ہوں۔ دلی اور لکھنؤ کے خلاف انقلاب برپا کرنے میں میرے ساتھ اور بھی سرفروش ہیں۔ اس مرتبہ محفل ادب، میں یہ پورا مضمون اس لیے نقل کیا جاتا ہے کہ ہمایوں کے اصول کی اس سے تائید ہوتی ہے"۔

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی اشاعت کے بعد رسالہ اردو میں سید ہاشمی فرید آبادی اور عبدالرحمن بجنوری کی جدید طرز کی نظمیں شائع ہوئیں جن میں تازگی اور نئی فضا کے ساتھ ہیئت کا جدید تصور ملتا ہے۔ ان نظموں میں سید ہاشمی فرید آبادی کی نظمیں "یاسمین" "کانی تاگن" "میلاد نبوی" اور "بجنوری مرحوم کی وفات پر" اور عبدالرحمن بجنوری کی نظمیں "اجنبی" "نٹ راجا" اور دو مختصر نظمیں جو ان کی موت کے بعد شائع ہوئیں یعنی "دعا" اور "یادگل" خاص طور پر توجہ کے لائق ہیں۔ ان نظموں نے نئی نظم کا مزاج بنانے میں نہ صرف یہ کہ معاونت کی ہے بلکہ اب بھی ان میں تازگی اور

انت ملتی ہے

"ہمایوں" اور عظمت اللہ خاں کی کوششوں سے اردو نظم نگاری کے جدید میلانات کو کافی آگے بڑھنے کا
قع ملا اور اردو نظم میں بحروں کا تنوع، ہیئت کے نئے نئے نمونے، ہندوستانی تہذیب کے عناصر سادہ و شیریں
بان کا استعمال، عورت کی زندگی اور اس کے جذبات و احساسات کی عکاسی، محبوب کے لیے ان کا استعمال، غرض
ی طرح کے عناصر کو فروغ ہوا اور بعد کے نظم نگاروں نے کسی نہ کسی طور پر ان رجحانات سے اثر لیا ہے جوش،
ختر شیرانی، علی اختر حیدر آبادی، سیماب اکبر آبادی، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، احسان دانش، مسعود علی،
وقی، جمیل مظہری اندر جیت شرما، مقبول حسین احمد پوری، اثر صہبائی، شاد عارفی، علی منظور حیدر آبادی، روش صدیقی
از چاند پوری، حامد اللہ افسر، ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ، جلیل قدوائی، محمود اسرائیلی، حامد علی خاں، م حسن لطیفی،
لطاف مشہدی، عبدالمجید سالک، تاثیر، مجید ملک، اور اختر انصاری وغیرہ نظم نگار شعراء ہیں جو ۱۹۲۰ء اور ۱۹۳۵ء
ے درمیان میں اپنی نظموں کے ذریعہ معروف ہوئے اور ہمایوں کے علاوہ نیرنگ خیال، پیمانہ، نگار، زمانہ، ایوان،
ادگار، ہزار داستان، عالمگیر، ادبی دنیا، کارواں، مخزن (دورِ جدید) شاہکار، رومان اور بعض دوسرے رسائل
یں جدید طرز کی نظمیں شائع ہونے لگیں۔

اختر شیرانی نے پہلے پہل، سانیٹ، کو اردو میں متعارف کرایا[1] جو نیرنگ خیال اور دوسرے رسالوں میں شائع
ہو کر مقبول ہوئے جن کا ایک مجموعہ "شعرستان" کے نام سے اسی زمانے میں شائع ہوا تھا۔ ان میں "تاثرات نغمہ"
"جزیرۂ خواب" "وادیِ گنگا میں ایک رات" "ایک نوجوان بت تراش کی آرزو" اور "معصومیتِ شباب" خاص
طور پر اہم ہیں لیکن سانیٹ بہت جلد جدید نظم کی عام ہیئت میں ضم ہو گیا۔ بعض دوسرے شعراء کے علاوہ اختر شیرانی
کے شاگرد ن۔ م راشد نے شروع شروع میں بعض سانیٹ لکھے ان کا سانیٹ "زندگی" اپریل ۱۹۳۰ء کے ہمایوں
میں شائع ہوا تھا لیکن بہت جلد انھوں نے سانیٹ ترک کر کے آزاد نظم کو اپنایا اور اپنی بہترین نظمیں اسی صنف میں
لکھیں راشد اور تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں سے پہلے کچھ اور حضرات نے اس صنف کو برتنے کی کوشش کی تھی جون ۱۹۲۷ء
کے ہمایوں میں اشتیاق حسین قریشی کی نظم "درس فطرت" شائع ہوئی جس پر مصنف نے یہ نوٹ دیا ہے۔

"اس نظم کے متعلق یہ امر قابل گزارش ہے کہ اس میں یہ سعی کی گئی ہے کہ مصرعوں کے اوزان میں کمی بیشی
ہونے کے باوجود اس کی سلاست و موسیقی پر کوئی اثر نہ پڑے۔ اس صنف میں جس دن سے کولرج
نے اپنی نظم قبلا خاں لکھ کر کامیابی حاصل کی انگریزی شاعری میں انقلاب پیدا ہو گیا۔ آج کل
آزادی کے ساتھ دوسری زبانوں کی خوبیوں کو اردو شاعری میں منتقل کیا جا رہا ہے۔ اس کا تجربہ
کیوں نہ کیا جائے کہ اگر ارکان بحر یکساں ہوں تو یہی خوبی اردو شاعری میں بھی ممکن ہے۔ بلینک ورس
کی طرف تو اردو کے شعرا۔ توجہ کر چکے ہیں مگر رنگ ورس کی خوبیوں کو ابھی تک اردو جامہ نہیں

---

[1] ن۔ م راشد نے اپنے خود نوشت حالات میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اردو میں پہلا سانیٹ اختر جونا گڑھی
نے لکھا لیکن یہ سانیٹ باوجود تلاش کے نہ مل سکا۔

پہنایا گیا"

اسی طرح جولائی ۱۹۳۴ء کے ہمایوں میں حفیظ ہوشیار پوری نے اپنی نظم "بے وفائی" پر یہ تعارفی نوٹ لکھا کہ

"بے وفائی لارڈ بائرن کی مشہور نظم (WHEN WE TWO PARTED) کا ترجمہ ہے یہ
یہ ترجمہ (VERSE LIBRE) یا آزاد نظم میں ہے جو دور جدید کی انگریزی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت
ہے۔ اردو میں ابھی اس کی طرف بہت کم توجہ ہوئی ہے۔ نظم بحر ہزج میں ہے اور ہر مصرعے کو حسب ضرورت
مختلف ارکان میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ بعض مصرعے قدرتی طور پر سالم بھی آگئے ہیں۔ یک آہنگی کو دور کرنے کے
لیے ہر بند کے آخر میں "مفاعلین مفولن" کے وزن پر ایک چھوٹا سا ٹکڑا اداس تہ رکھا گیا ہے"۔

"ہمایوں" اور "ادبی دنیا" میں میاں بشیر احمد اور منصور احمد نے بعض ایسے کامیاب اور خوبصورت منظوم ترجمے کیے جنہوں نے نظم معرّیٰ اور نظم آزاد اور نظم کی اس جدید ہیئت سے لوگوں کو مانوس کیا جس پر ۱۹۳۵ء کے بعد نمایاں حیثیت کے شاعروں نے اپنی نظم نگاری کی بنیاد رکھی۔ اگرچہ ۱۹۳۵ء کے بعد سے لیکر اب تک اردو میں ایسے نظم نگاروں کی بھی خاصی تعداد ہے جو اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے قدیم نظم نگاری کے طریقوں پر ہی کاربند ہیں لیکن اب ایسے شعراء کی تعداد بھی کم نہیں ہے جو پابند، معرّیٰ اور آزاد تینوں کی طرح نظموں میں نظم کی وحدت اور تعمیری ربط و تسلسل کا خیال رکھتے ہیں اور اسلوب اور پیرایہ اظہار میں ان کے یہاں جدید طرز ملتا ہے۔ اس جدید طرز کی آبیاری اور پرورش کے لیے اردو شعراء نے نصف صدی جدوجہد کی ہے تب جاکر اردو نظم کو یہ نیا رنگ و آہنگ اور نیا مزاج ملا ہے

# جدید اُردو غزل

## (غالب سے حالی تک)

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

غزل ہماری شاعری کا نہایت قیمتی سرمایہ ہے۔ اسی کی بدولت اردو شاعری میں عظمت و وقعت کے آثار پیدا ہوئے ہیں۔ اور اسی کی بدولت وہ اس کی اہل ہوئی کہ دوسری زبانوں کے شعری ادب سے آنکھ ملا سکے۔ شاید اسی لئے رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو۔ نیاز فتحپوری نے اردو شاعری کی روح ڈاکٹر یوسف حسین نے موسیقی کا رس اور فراق نے شاعری کا عطر کہا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کا خیال ہے کہ شاعری کی سب سے زیادہ بے ساختہ سب سے زیادہ لطیف سب سے زیادہ دلکش سب سے زیادہ فطری اور پاکیزہ صنف وہ ہے جسے اردو فارسی میں غزل کا نام دیا جاتا ہے۔

غزل میں فنی دلکشی اور ہمہ گیری کے یہ آثار کن خصوصیات نے پیدا کئے ہیں اس سلسلے میں قدیم تذکرہ نگاروں سے لے کر آجتک کے ناقدین نے بہت سی باتیں کہی ہیں لیکن جو چیز غزل میں اساسی حیثیت رکھتی ہے اور جس کے بغیر غزل غزل نہیں رہ سکتی۔ وہ اس کا رومانی رکھ رکھاؤ اور اس کے لب ولہجہ کی ایمائیت و رمزیت ہے۔ یوں تو رمزیت و ایمائیت کے بغیر اعلیٰ درجہ کی شاعری جنم ہی نہیں لے سکتی خواہ وہ کسی بھی صنف سے تعلق رکھتی ہو۔ لیکن غزل کی ادائیں، اس سلسلے میں سب سے نرالی ہیں اقبال کا یہ مصرعہ ۔ خدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

غزل کے مزاج خاص کا ترجمان ہے۔ غزل ڈھکا چھپا کر بات کہنے کو کمال فن سمجھتی ہے وہ اپنے ماحول و عہد کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی بے جا تاویل و توجیہہ یا تشریح اور وضاحت سے کام نہیں لیتی۔ گویا دنیائے شعر و سخن کی وہ ایک ایسی حسینہ ہے جس کے حسن کا راز بقول نیاز صاحب، سینہ تان کر سامنے آجانے میں نہیں بلکہ آنچل سنبھال کر آگے نکل جانے میں ہے۔

لیکن ڈھکائے چھپائے رکھنے کا یہ مفہوم ہرگز نہیں کہ غزل کی زبان مبہم یا بے معنی ہے۔ اس کی اپنی علامات ہیں، اشارات وکنایات ہیں، فنی روایات ہیں۔ اس کا اپنا لب ولہجہ ہے۔ وہ اس لب ولہجہ سے الگ رہ کر زندہ نہیں رہ سکتی، ہاں اس کے لب و لہجہ میں حیا کوشی اور شرمیلے پن کا عنصر نہایت قوی ہے۔ غالب کے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ غزل ایک ایسی محبوبہ ہے۔ جس کے نظارۂ لب بام میں وہ لطف انگیزی نہیں جو در نیم باز یعنی کواڑوں کی اوٹ سے تاک جھانک کرنے میں ہے۔

برون میا کہ ہم از منظر کنارۂ بام     نظارہ زد در نیم بازمی خواہم     غالب

غزل کی یہی وہ ادا یا طرحداری ہے جو اُسے دوسرے اصناف سے الگ کرتی ہے لیکن اس مخصوص روش اور رکھ رکھاؤ کے باوجود بہ اعتبار موضوعات وہ محض لکیر کی فقیر کبھی نہیں رہی۔ شاعر خود بے حس۔ اور لکیر کا فقیر ہو تو غزل

بے چاری مجبور ہے۔ ورنہ اس میں ہر قسم کے افکار و خیالات کو اپنانے کی پوری صلاحیت ہے۔ اس نے حسن و عشق۔ فلسفہ و حکمت، تصوف و سیاسیات۔ وطنیت و اشتراکیت آزادی و جنگ ہر قسم کے رجحانات و میلانات کا ساتھ دیا ہے۔ حالی۔ اکبر اور اقبال نے تو اس سے اصلاح اخلاق اور اصلاح مذہب کا بھی کام لیا ہے اور ہمارے دور کے غزل گو شعراء تو اسے ہمہ گیر زندگی کا عکاس بنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ آج کی بات نہیں اب سے دو سو سال پہلے بھی غزل کم و بیش اسی منصب پر فائز رہی ہے سنہ ۵۷ کی جنگ پلاسی میں جب جنگ آزادی کا اولین مجاہد سراج الدولہ شہید ہوا اور مسلمانوں کا سیاسی شیرازہ ہمیشہ کے لئے منتشر ہوگیا تو سراج الدولہ کے دیوان راجہ رام نرائن موزوں نے کیا اچھا شعر کہا تھا۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی ۔۔۔ دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

اس امر سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ زندگی کے ہر پہلو کو اپنے رنگ میں رنگ لینے کی غزل میں بڑی صلاحیت ہے اسے یک رنگی کہنا غلط ہے۔ اس کی فطرت لچکدار اور رنگا رنگ ہے۔ وہ یک رنگی پر نہ رضامند ہو سکتی ہے اور نہ زندہ رہ سکتی ہے۔ خواہ یہ اک رنگی متصوفانہ خیالات کی ہو یا حسن و عشق کے معاملات کی اور یا آج کے مخصوص ترقی پسندانہ رجحانات کی۔ اس نے گزشتہ چار سو سال میں بے شمار نشیب و فراز دیکھے ہیں اور ان سب سے کم و بیش متاثر ہوئی ہے۔ زمانے کی کروٹوں اور ہچکولوں کا اس پر خاصہ اثر پڑا ہے یہ اثر ولی سے لے کر آتش اور ذوق و مومن کے عہد کی غزلوں میں برابر نظر آتا ہے یہ جو لکھنوی اور دہلوی طرز غزل گوئی کا ذکر تاریخوں میں ملتا ہے۔ بے سبب نہیں ہے۔ دلی شروع سے سیاسی ہنگاموں۔ بیرونی حملوں اور معاشی بدحالیوں کا شکار رہی اسکے برعکس لکھنؤ، آسودگی اور رنگ رلیوں کا مرکز رہا۔ گویا دلی کا تمدن المیہ زندگی کا آئینہ اور لکھنؤ کا تمدن طربیہ زندگی کا نمائندہ تھا، چنانچہ جو فرق دلی اور لکھنؤ کی سیاسی و سماجی زندگی، علمی و ادبی مشاغل۔ اقتصادی و معاشی حالات اور روحانی و مذہبی طرز فکر میں ہے وہی فرق دہلوی اور لکھنوی طرز غزل گوئی میں بھی صاف نمایاں ہے۔

لکھنؤ اور دلی کا یہ فرق بہادر شاہ ظفر اور واجد علی شاہ اختر کے دم تک برابر قائم رہا۔ لیکن سنہ ۵۷ء کے بھونچال نے وہ افراتفری برپا کردی کہ لکھنؤ اور دلی دونوں کی ادبی مرکزیت ہمیشہ کے لئے ختم ہوگئی۔ حکومت و سلطنت کے ساتھ شعر و سخن کی مجلسیں بھی لٹ پٹ گئی ہیں۔

ہر چند کہ لکھنؤ اور دلی کی سلطنتیں بہت پہلے سے انگریزوں کے رحم و کرم پر چل رہی تھیں پھر بھی مسلمانوں کا بھرم اچھا یا برا قائم تھا، ۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے یہ بھرم بھی باقی نہ رکھا مغلیہ سلطنت کا کھوکھلا ٹھاٹ باٹ عوام کے سامنے آگیا۔ لکھنؤ کی تعیش پسند زندگی کا پول کھل گیا۔ بے اطمینانی اور بدنظمی نے پہلے ہی سے راجا پرجا دونوں کی کمر توڑ رکھی تھی ۱۸۵۷ء کے بعد اس زمین پہ قدم رکھنے کا کوئی سہارا نہ رہا جو گزشتہ دو سو سال سے ان کا مستقر بنی ہوئی تھی، قتل و غارت نے نادر شاہی حملوں کی یاد تازہ کردی۔

پھر چونکہ لکھنؤ اور دلی دونوں جنگ آزادی کے متوالوں کے خاص مرکز تھے۔ اس لئے بیرونی سامراج نے ظلم و ستم کا خاص ہدف بھی انھیں مقامات کو بنایا۔ خوف و ہراس۔ اور معاشی مشکلات نے شیرازہ ایسا منتشر کیا کہ نہ دلی والوں کو دلی کا ہوش رہا نہ اہل لکھنؤ کو لکھنؤ کا، گویا ان پر یگانہ کا یہ شعر صادق آیا ؂

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

دلّی کے نامور شعرا ذوقؔ و مومنؔ تو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے سے پہلے ہی رخصت ہو چکے تھے۔ ایک بوڑھے غالبؔ تھے وہ بغاوت کے جرم میں ماخوذ ہوئے اور بڑی مشکل سے ان کا قصور معاف ہوا اور انھوں نے باقی زندگی نواب یوسف علی خاں و کلب علی خاں والیان رامپور کے سہارے گزاری۔ مفتی صدر الدین آزردہ کی جاگیر ضبط ہوئی اور نظر بند ہوئے۔ مولانا فضل حق خیر آبادی کو جنھوں نے غالبؔ کو طرزِ بیدل سے نجات دلائی تھی۔ کالے پانی کی سزا ہوئی نواب مصطفٰے خاں شیفتہ کو سات سال کی قید با مشقت سنائی گئی کم و بیش یہی حال دوسرے ادیبوں اور شاعروں کا ہوا۔ چار و ناچار انھوں نے چھوٹے موٹے دربار میں پناہ لی۔ کوئی ٹونک پہنچا کوئی بھوپال۔ کسی نے منگرول میں پناہ لی کسی نے الور اور کپورتھلہ میں۔ کچھ حیدر آباد پہنچے اور اکثر نے رام پور کو اپنا مستقر بنایا۔ رامپور چونکہ دہلی اور لکھنؤ سے قریب اور مساوی فاصلے پر تھا۔ علاوہ ازیں یہاں نواب یوسف علی خاں ناظمؔ اور ان کے بیٹے کلب علی خاں خود بھی خوش فکر شاعر اور شعر و ادب کے بڑے قدر دانوں میں تھے اس لئے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد عام طور پر رامپور ہی لکھنؤ اور دلی کے شعرا کا ملجا و ماویٰ قرار پایا۔

یہی وہ زمانہ ہے جب مغربی و مشرقی تمدن کا تصادم ہوا۔ پرانی قدریں ایک ایک کر کے مٹنے لگیں۔ نئی قدریں جڑ پکڑنے لگیں۔ نئے علوم و فنون کی مانگ بڑھ گئی۔ پرانے علم و فن کی قدر و قیمت گھٹنے لگی۔ برصغیر کی سرزمین پر پہلی بار ریل۔ تار۔ ڈاک وغیرہ کا مغربی نظم و نسق قائم ہوا۔ مغربی تمدن و تہذیب کی چمک دمک سے مشرق کی آنکھیں خیرہ ہو گئیں اور بجلی کے قمقموں کے آگے مٹی کے دیئے ماند پڑ گئے۔ جیسا راجہ ویسی پرجا کے ماتحت تمدن و معاشرت۔ سیاست و حکمت اور علم و ادب۔ حتٰی کہ اخلاق و مذہب تک پر مغربی اثرات رونما ہونے لگے۔ ہر چند کہ غالبؔ اور سرسید جیسی بالغ نظر شخصیتوں نے بہت پہلے بھانپ لیا تھا کہ ہندوستان پر مغربی تمدن و تہذیب کا تسلط ہو کر رہے گا۔ سرسید نے مسلمانوں کی معاشرتی و تعلیمی اصلاح کا کام بھی شروع کر دیا تھا لیکن ابھی نئی تہذیب کے حسن و قبح پر جرح و بحث کرنے اس کے مفید اجزا کو شعر و ادب میں ڈھالنے اور مشرق کی مٹتی ہوئی تہذیب کے مرثیہ کا وقت نہ آیا تھا۔ اس کے لئے زمانے کو غالبؔ کے شاگرد اور سرسید کے رفیق کار مولانا حالی کا انتظار تھا۔ حالی نواب مصطفٰے خاں شیفتہ کی مصاحبت اور سرسید سے ملاقات سے قبل طرزِ قدیم ہی میں غزل کہتے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے ۱۸۵۷ء کے بعد ملکی و قومی بدحالی کا ان کے ذہن و دل پر غیر معمولی اثر پڑا۔ اس لئے انھوں نے کچھ سرسید، غالبؔ اور شیفتہ کی صحبتوں کے اثر سے اور زیادہ تر خود اپنے طبعی رجحانات کے زیر اثر اردو شاعری کو قومی و ملکی اصلاح کا ذریعہ بنانے کا بیڑہ اٹھایا۔ انھوں نے غزل سے وہ کام لینا چاہا جس سے غزل کیا پوری اردو شاعری ابھی نا آشنا تھی۔

اس طرح ۱۸۵۷ء کے بعد اردو غزل ایک ایسے موڑ پر آ گئی تھی جسے صحیح معنوں میں انقلابی موڑ کہہ سکتے ہیں اور جس سے اردو شاعری تک روشناس نہ ہوئی تھی۔ چنانچہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو غزل گو شعرا دو خاص گروہ میں بٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جس میں حالیؔ، آزادؔ، اکبرؔ، شبلیؔ، اسمٰعیل میرٹھی، وحید الدین سلیمؔ۔ اور سرور جہاں آبادی شامل ہیں اور جنھوں نے اردو شاعری کے ڈھرّے کو بدلنے کی کوشش کی، دوسرا گروہ وہ جو قدیم لکھنوی اور دہلوی رنگ میں اب بھی غزل کہہ رہا تھا اور جس کے زیادہ افراد ریاست رامپور کو اپنا مستقر بنائے ہوئے تھے۔

ان شعراء میں خلیل۔ صبا۔ رند۔ وزیر۔ برق۔ رشک۔ ظہیر۔ انور۔ مجروح۔ سالک۔ نسیم۔ تسلیم۔ نظام شاہ امیر مینائی۔ داغ اور جلال وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں تقریباً سب کے سب صاحبِ دیوان شاعر ہیں۔ اور ان کی شاعرانہ تاریخی حیثیت مسلم ہے لیکن چند ایک کو چھوڑ کر انفرادیت کسی کے یہاں نہیں ہے۔ سب کے یہاں اپنے استادوں یا پیش رو شعراء کی تقلید کا اثر غالب ہے۔ داغ البتہ طرزِ قدیم کے ایک ایسے غزل گو شاعر ہیں جنھیں صاحبِ طرزِ غزل گو کہنا چاہیئے متاخرین کا یہ دور حقیقتاً داغ کا دور ہے۔ اس لئے کہ اس زمانے کا کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ان کے تتبع کی کوشش نہ کی ہو، امیر مینائی جو آخر تک لکھنوی طرز کو نبھانے کی کوشش کرتے رہے وہ بھی داغ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ خود مولانا حالی جو طرزِ نو کو اپنائے ہوئے تھے۔ داغ کے مداحوں میں تھے۔ انھوں نے داغ کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں اور ایک شعر میں داغ کی تعریف یوں اس طور پر کی ہے۔

داغ و مجروح کو سن لو کہ پھر اس گلشن میں
نہ سنے گا کوئی بلبل کا ترانہ ہرگز

داغ کے مجموعی رنگِ شعری کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ بطور نمونہ چند اشعار سن لیجئے ان سے ان کے طرزِ سخن کا اندازہ ہو سکے گا

رہرو راہِ محبت کا خدا حافظ ہے　　　اس میں دو چار بڑے سخت مقام آتے ہیں
اک ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی　　　اُف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

---

وعدہ یہ مری ان کی قیامت کی ہے تکرار　　　اور بات بس اتنی ہے ادھر کل ہے ادھر آج
غنیمت ہے چشمِ تغافل بھی ان کی　　　بہت دیکھتے ہیں جو کم دیکھتے ہیں
ادھر شرم حائل ادھر خوف مانع　　　نہ وہ دیکھتے ہیں نہ ہم دیکھتے ہیں
کیا تھا نالہ تو دل جلا تھا، جلیں گے لب گر دعا کریں گے　　　جو وہ کیا تھا تو کیا کیا تھا جو یہ کریں گے تو کیا کریں گے
ہزار ہیں ڈھنگ عاشقی کے جو ان کو برتے وہ ان کو جانے　　　نہیں کہ ہم بے وفا کہیں گے تمہیں سے ہم التجا کریں گے
عجب اپنا حال ہوتا جو وصالِ یار ہوتا　　　کبھی جان صدقے ہوتی کبھی دل نثار ہوتا

امیر مینائی اپنے علم و فضل کے لحاظ سے بڑے مرتبے کے آدمی تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان کی صحت۔ لغت کی تحقیق۔ محاورے کے استعمال۔ الفاظ کی تلاش اور مضمون آفرینی کے لحاظ سے وہ بڑے زبردست استاد تھے۔ لیکن جذبات نگاری کی وہ کیفیات ان کے یہاں نہیں ملتیں جو داغ کے یہاں ہیں۔ امیر کی ابتدائی غزلوں میں لکھنؤ کا اثر بہت نمایاں ہے۔ خارجی مضامین اور متعلقاتِ حسن کا تذکرہ ان کے یہاں جا بجا ملتا ہے اخلاقی اور متصوفانہ اشعار بھی ان کے یہاں بے شمار مل جاتے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی ان کی غزل گوئی میں وہ سحر طرازی اور وہ اثر نہیں ہے جو داغ کا طرۂ امتیاز ہے۔ پھر بھی ان کے یہاں بہت سے ایسے نشتر مل جاتے ہیں جو انھیں کبھی کبھی داغ کے مقابل لا کھڑا کر دیتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے ؂

کلیم تم کو دکھا کر حشر تک نہ ہوش آتا　　　ہوئی یہ خیر کہ وہ شوخ بے نقاب نہ تھا
قریب ہے یارو روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیونکر　　　جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

مسکرا کر وہ شوخ کہتا ہے     آج بجلی گری کہیں نہ کہیں

میرے بس میں یا تو یارب وہ ستم شعار ہوتا     یہ نہ تھا تو کاش دل پہ مجھے اختیار ہوتا

غالباً امیر مینائی کے اس قسم کے اشعار ہی کی وجہ سے انھیں داغ کا حریف خیال کیا جاتا ہے اور داغ کے نام کے ساتھ امیر کا نام فوراً ہمارے ذہن میں ابھر آتا ہے۔

ناسخ کے سلسلے میں جلال لکھنوی سب سے بہتر کہنے والے تھے۔ ان کے بیشتر کلام سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک مدت تک قدیم لکھنوی طرز ہی کو سینے سے لگائے رہے۔ اور ناسخ کے رنگ میں کہنے کی کوشش کرتے رہے۔ جلال کو اس بات کا شدید غم تھا کہ انھیں ناسخ جیسے استاد سے فیض اٹھانے کا موقع نہ ملا ایک شعر میں کہتے ہیں۔

کچھ مستفیض ان سے ہم نہ ہوئے جلال     جی لوٹتا ہے ناسخ مغفور کے لئے

اس کے باوجود ان کے یہاں بھی دہلوی رنگ آخر آخر نکھر آیا ہے اور اسی لئے نیاز فتحپوری نے انھیں طرز ناسخ کو منسوخ کرنے والا پہلا لکھنوی شاعر قرار دیا ہے۔ ان کے رنگ کا اندازہ کرنے کے لیے چند اشعار دیکھئے۔

ایک ہی شوخی خدا نے دی ہے حسن و عشق کو     فرق بس اتنا ہے وہ آنکھوں میں ہے یہ دل میں ہے

مری داستان فراق نے شب وصل طرفہ مزہ دیا     کہیں میں نے رو کے ہنسا دیا کہیں اس نے ہنس کے رلا دیا

نہ خوف آہ۔ بتوں کو نہ ڈر ہے نالوں کا     بڑا کلیجہ ہے ان دل دکھانے والوں کا

حشر میں چھپ نہ سکا حسرت دیدار کا راز     آنکھ کمبخت سے پہچان گئے تم مجھ کو

اس عہد کے دو اور غزل گو شاعر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ایک شاد عظیم آبادی دوسرے نظم طباطبائی نظم طباطبائی کی داغ کے رنگ میں کہنے کی وجہ سے بہ حیثیت غزل گو.... کوئی امتیازی حیثیت تاریخ غزل میں نہ بنا سکے۔ ان کی شہرت زیادہ تر ان کی نظم نگاری اور علم و فنی معلومات و دوسری ادبی خدمات کی بنا پر ہے۔ شاد عظیم آبادی البتہ ایسے غزل گو شاعر ہیں جو اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ چند اشعار دیکھئے۔

جب اہل شوق کہتے ہیں افسانہ آپ کا     روتا ہے دیکھ دیکھ کے دیوانہ آپ کا

میں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر     دریائے محبت کہتا ہے کہ آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم

مرغان قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے     آجاؤ جو تم کو آنا ہے ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں     کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم     سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی

دیکھا کئے وہ مست نگاہوں سے بار بار     جب تک شراب آئی کئی دور ہو چکے

اک ستم اور لاکھ ادائیں اف رے جوانی ہائے زمانے     ترچھی نگاہیں تنگ قبائیں اف رے جوانی ہائے زمانے

طرز قدیم کے دوسرے غزل گو شعراء مثلاً رند۔ صبا۔ وزیر۔ اور تسلیم وغیرہ کے یہاں ان کا اپنا کوئی

رنگ نہیں عام طور پر اساتذہ کی تقلید کا اثر نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے یہ لوگ امیر و داغ اور جلال و شاد کے مقابلہ کی شہرت نہ پا سکے۔ پھر بھی بعض اشعار، ضرب الامثال کی صورت اختیار کر گئے ہیں اور انہیں کی بدولت ان کی یاد ہمارے ذہنوں میں تازہ ہے۔ چند اشعار دیکھئے یہ اکثر کے ذہن میں محفوظ ہونگے، یہ الگ بات ہے کہ صاحب شعر کا نام نہ معلوم ہو۔

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں ! — تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل (رند)
ابھی اس راہ سے گذرا ہے کوئی ! — کہے دیتی ہے شوخی نقشِ پا کی ! (تسکین)
کوچۂ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے — خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے (صبا)
صبح ہوتی ہے شام ہوتی ہے ! — عمر یونہی تمام ہوتی ہے (تسلیم)
اذاں دی کعبہ میں، ناقوس دیر میں پھونکا — کہاں کہاں ترا عاشق تجھے پکار آیا (برق)
ترچھی نظروں سے نہ دیکھو عاشقِ دلگیر کو ! — کیسے تیر انداز ہو سیدھا تو کر لو تیر کو (وزیر)
نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے — پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے (انور)

غرض یہ سارے شعراء قدیم طرز غزل گوئی کے رسیا ہیں۔ زبان و بیان، اور خیال و موضوع سب میں پیروی سلف کا لحاظ رکھتے ہیں، اساتذہ کی زمینوں میں غزل کہنے پر فخر کرتے ہیں اور ان کا رنگ اڑانے کو کمالِ فن جانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد کی سیاسی و تہذیبی تبدیلیوں کا اثر ان کے یہاں نظر نہیں آتا۔ ان کا دائرہ سخن بالعموم اپنے پیش رو شعرا کی طرح حسن و عشق کے لوازم اور تصوف کے بے جان مسائل تک محدود ہے۔ اور فکر و فن کے لحاظ سے ان کے یہاں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جسے متقدمین کو متوسطین سے الگ کہہ سکیں۔

جدت طرازیِ سخن یا تجدید غزل کا کام، در اصل وہ گروہ کر رہا تھا جس میں حالی، آزاد، اکبر اور اسمٰعیل میرٹھی وغیرہ کے نام آتے ہیں اور معنوی اعتبار سے جن کے پیش رو مرزا غالب تھے۔ غالب اردو کے پہلے غزل گو شاعر ہیں۔ جن کی آواز، درد و میر کے عہد سے لے کر ۱۸۵۷ء تک کے سارے شعرا سے بالکل مختلف ہے۔ کیا زبان و بیان اور کیا فکر و خیال ہر لحاظ سے وہ اردو غزل کے میدان میں مجدد اول کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی دور بینی، دور رس نگاہی اور سماجی بصیرت و درّاکی سے انیسویں صدی کے وسط ہی میں وہ سب کچھ دیکھ لیا تھا، جو مغربی سیاست و تمدن کے طفیل برصغیر میں پیش آنے والا تھا اور جس کی اساس پر تہذیب و ادب کی تعمیر ہونی تھی۔ ہر چند — کہ انہوں نے بعد کے شعرا کی طرح اپنی تجدد پسندی کے سلسلے میں کوئی خاص منشور پیش نہیں کیا اور نہ یہ ایسی باتوں کا وقت تھا۔ پھر بھی بعض واقعات اور اکثر اشعار سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح اپنے دور کی اردو شاعری سے بھی کچھ زیادہ مطمئن نہ تھے۔ ماسبق و ماحضر سے بغاوت اور روش عام سے اختلاف و انحراف ان کا مزاج تھا۔ وہ موجود سے مایوس اور آئندہ سے پُر امید تھے، اگر ایسا نہ ہوتا تو آئین اکبری کی منظوم تقریظ سے وہ سرسید احمد خاں کو ناراض نہ کرتے، اور مغربی تہذیب و تمدن کی اس آب و تاب کی طرف توجہ نہ دلاتے جس پر سرسید احمد خاں آخر آخر خود گرویدہ ہو گئے۔ غرض کہ غالب زندگی کے کسی مرحلے میں بھی محض "پدرم سلطان بود" کے سہارے جینے والے لوگوں میں نہ تھے، وہ اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کے قائل و کوشاں تھے۔ اور یہ کوشش مربوط و منظم نہ سہی

منتشر صورت میں، ان کے کلام میں اکثر جگہ صاف نظر آتی ہے۔ تفصیل سے بحث کا موقع نہیں چند اشعار دیکھئے۔ شاید ان کے تجدد پسند مزاج کو پڑھنے میں مدد ملے۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اب تک
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

دیوار بارِ منتِ مزدور سے ہے خم
اے خانماں خراب نہ احساں اٹھائیے

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

ابر کیا خاک اس گل کی ہو گلشن میں نہیں
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے شوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غارتگرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر
کیوں شاہدِ گل باغ سے بازار میں آوے

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیمِ نکو نامیِ فرہاد نہیں

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

عشرتِ پارۂ دل، زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر، غرقِ نمکداں ہونا

پیشے میں عیب نہیں رکھیے نہ فرہاد کو نام
ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یہ اشعار صرف یہی نہیں کہ اردو غزل کے مروجہ لب و لہجہ سے بالکل الگ ہیں بلکہ ان میں بعض ایسے افکار و خیالات کی تاک جھانک بھی موجود ہے، جو منظم حیثیت سے بعد کے شعراء کے یہاں روبکار آئے ہیں۔ کسی کے یہاں ان کی نمود، سماجی و اصلاحی تحریک کی صورت میں ہوئی ہے۔ کسی کے یہاں مجرد حقیقت نگاری یا بے کیف واقعیت پسندی کے مترادف ٹھہری ہے اور کسی کے یہاں ایک مربوط و نشاط خیز فلسفۂ حیات میں ڈھل گئی ہے۔ گویا، شعوری یا غیر شعوری طور پر بعد کے اکثر شعرا کو غالب نے متاثر کیا ہے۔ بعض کو بلا واسطہ اور بعض کو کسی واسطے سے چنانچہ حالی۔ آزاد۔ اکبر اور اسمٰعیل میرٹھی۔ جن کے ہاتھوں جدید شاعری پروان چڑھی، اپنے خارجی ماحول کے علاوہ اگر کسی سے براہ راست متاثر ہوتے ہیں تو وہ غالب ہیں۔

آزاد، اکبر، اسمٰعیل میرٹھی اور حالی میں آزاد کی ساری توجہ نظم اور انشا پردازی کی طرف رہی۔ اس لئے غزل کے سلسلے میں ان کا ذکر ضروری نہیں۔ باقی تینوں، جدید غزل کے باب میں قابلِ توجہ ہیں۔

اکبر الٰہ آبادی دراصل، طنز و ظرافت کے لئے پیدا کئے گئے تھے۔ اس لئے وہ اپنی طبع آزاد کو کسی مخصوص صنف سخن کا پابند نہ رکھ سکے۔ قطعات، رباعیات، چھوٹی چھوٹی نظمیں، منظوم مکالمے۔ مثنویاں، اور غزلیں سبھی ان کے یہاں موجود ہیں اور ابتدائی دور کے کلام کو چھوڑ کر سب میں سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک اور مغرب کے بڑھتے ہوئے اثرات کا ردِ عمل ملتا ہے۔ یہی ردِ عمل ان کے یہاں طنز و مزاح کے پیرائے میں آخر آخر اخلاقی و مذہبی اصلاحی رجحانات کا داعی بن گیا ہے۔ صرف غزل کے چند اشعار دیکھئے ؎

نہ کتابوں سے نہ کالج کے ہے در سے پیدا
دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

فلسفی کو بحث کے اندر خدا ملتا نہیں
ڈور کو سلجھا رہا ہے اور سرا ملتا نہیں

زمیں کی طرح جس نے عاجزی و خاکساری کی
خدا کی رحمتوں نے اس کو ڈھانکا آسماں ہو کر

کیجئے ثابت خوش اخلاقی سے اپنی خوبیاں
یہ نمود جبہ و دستار رہنے دیجئے

مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا
انسان اڑیں بھی تو خدا ہو نہیں سکتا

فارسی اٹھ گئی، اردو کی وہ عزت نہ رہی
ہے زباں منہ میں مگر اس کی وہ قوت نہ رہی

نئی تعلیم کو کیا واسطہ ہے آدمیت سے
جناب ڈارون کو حضرت آدم سے کیا مطلب

گل کے خواہاں تو نظر آئے بہت عطر فروش
طالب زمزمۂ بلبل شیدا نہ ہوا

رنگ چہرے کا تو کالج نے بھی رکھا قائم
رنگ باطن میں مگر باپ سے بیٹا نہ ملا

ایمان بیچنے پہ ہیں اب سب تلے ہوئے
لیکن خرید ہو جو علیگڈھ کے بھاؤ سے

کم و بیش اکبر کی ساری غزلیں اسی انداز کی ہیں۔ ان میں سماجی و معاشی اصلاح۔ سرسید کی تحریک پر طنز و طعن مغربی تعلیم و تہذیب کا تمسخر، مشرق کی محبت۔ اس وقت کے سماجی شعور، مذہب کا جوش و خروش، عقل و حکمت سے بیزاری اور کہیں کہیں مسائل تصوف کی کارفرمائی سبھی کچھ موجود ہے۔ بلکہ ان موضوعات پر مشتمل ان کے یہاں طویل مسلسل غزلیں بھی ملتی ہیں۔ لیکن اکبر کی غزلوں میں صنفی حیثیت سے کوئی ایسی خوبی نظر نہیں آتی، جو انہیں منفرد غزل گو شعرا کی

صف میں لے آئے۔ ان کی غزلوں کی اہمیت صرف طنز و مزاح کی بدولت ہے۔ ورنہ ان کی شاعری کا اصل رنگ، روپ غزلوں کے بجائے، قطعات و رباعیات میں کھلتا ہے۔ پھر بھی خیالات و موضوعات کے اعتبار سے تنگ نائے غزل کو وسیع کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ غزل اپنی روایتی سنجیدہ مزاجی کے سبب ان کے طبع ظریف کے ساتھ بہت دور تک نہیں چل سکی، پھر بھی بیسویں صدی عیسوی کے غزل گو شعرا پر ان کے افکار و خیالات کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی بھی جدید غزل کو سہارا دینے والوں میں ہیں، وہ اردو شاعری کی فرسودہ روش سے کس درجہ نفور تھے اس کا اندازہ، ان کے ایک قصیدہ " جریدۂ عبرت " سے ہوتا ہے۔ اس قصیدہ نما طویل نظم میں انھوں نے، شاعر فلسفی حکیم معلم، طبیب، دنیا پرست، دین دار مشائخ، اور عوام سب کا حال مسدس حالی کے طرز پر لکھا ہے۔ شاعر سے متعلق چند اشعار دیکھئے ؎

سخنورانِ زماں کی بھی ہے یہی حالت — کہ اس قدیم ڈگر کو نہ چھوڑتے زنہار
سوائے عشق نہیں سوجھتا انھیں مضمون — سو وہ بھی محض خیالی گھڑت کا اک طومار
ہے شاعری کا یہ پہلا اصول موضوعہ — کہ جھوٹ موٹ کے بن جائیں ایک عاشق زار
تمام اگلے زمانے کا ہے یہ پس خوردہ — کہ کر رہے ہیں جگالی وہ جس کی سو سو بار
مبالغہ ہے تو بیہودہ، عقل سے خارج — ہے استعارہ تو بے لطف اور دور از کار
جو ان کے دیکھئے دیواں تو بور کے لڈو — غلیظ و گندہ سراسر نتیجۂ افکار
وہی ہے شاعر غرّا جو بے تکی ہانکے — یہی ہے شعر کا اس دور میں بڑا معیار
نہ جس سے طبع کو تفریح ہو نہ دل کو خوشی — غزل ہے یا کوئی ہذیان ہے بوقت بخار

اس کے بعد " نمونۂ غزل " ہے جس کی ابتدا ان اشعار سے ہوتی ہے ؎

صنم ہے دوست ! جلاد و ظالم و غدار — ستم شعار، دل آزار، بے وفا، مکار
ہے دلبروں کی بھی شامت نہ منہ رہا نہ کمر — بجائے زلف کے دو اژدہوں کی ہے پھنکار
زنخ کنواں ہے کہ جس میں ڈبو چکے لٹیا — بھنور ہے ناف کہ جس سے نہ ہوگا بیڑہ پار
شب فراق کا دکھڑا اگر کریں تحریر — تو لٹیا کو ڈبو دیجیے دیدۂ خونبار
غریب شیخ پر ہر دم دو ستیاں جھاڑیں — کریں مساجد و کعبہ سے دم دبا کے فرار
نہ کچھ خدا کا لحاظ اور نہ انبیا کا ادب — یہ ان کی نور بھری شاعری خدا کی مار

ان اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی بھی شاعری کو مذہب و اخلاق کی اصلاح کا ذریعہ بنانا چاہتے تھے اور ان کا اصلاحی نقطۂ نظر، اردو شاعری کے باب میں حالی سے کچھ زیادہ مختلف نہ تھا۔ فرق یہ ہے کہ حالی و اکبر نے قوم و ملک کے جوانوں اور بوڑھوں کو راہ راست پر لانے کا بیڑہ اٹھایا، اسمٰعیل میرٹھی نے صرف بچوں کو مخاطب کیا اور مشرقی انداز کے صاف ستھرے معاشرے کی بنا ڈالنے کی کوشش کی۔ ظاہر ہے کہ اس کام کے لئے غزل سے کہیں زیادہ نظم کی صنف موزوں تھی۔ اسمٰعیل میرٹھی نے اسی کو اپنا لیا اور اس طرح کہ اس میدان میں ان کا کوئی حریف نظر نہیں آتا۔ کہنے کو انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں۔ لیکن اس انداز اور اس سطح سے کہ وہ طلبہ و طالبات کی سمجھ میں آسانی سے آسکیں اور وہ ان کے ذریعے اپنے اخلاق و عادات درست کر سکیں۔ ابتدائی دور کی وہ غزلیں جو اساتذۂ قدیم کی تقلید میں کہی گئی ہیں

اور پرانے ڈھب کی ہیں یہاں زیر بحث نہیں، جدید طرز کی غزلوں کے چند مطلع دیکھئے ؎

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا　　کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

علیک السلام اے شفیع البرایا　　اولوالعزم تجھ سا نہ آئے نہ آیا

زمانہ تن پرستی میں گزارا　　کٹا بیہودگی میں وقت سارا

نتیجہ کیونکر اچھا ہو، نہ ہو جب تک عمل اچھا　　نہیں بویا ہے تخم اچھا تو کیا پاؤگے پھل اچھا

ذرا عمر دوں کے بھی غمخوار رہنا　　کریں ناز تو ناز بردار رہنا

وہی کارواں وہی قافلہ تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہی منزل اور وہی مرحلہ تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں درس و وعظ کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ اور غزل کی وہ معنوی خصوصیات و روایات جن سے وہ ہمیشہ پہچانی گئی ہے، ان میں نظر نہیں آتیں، اس لئے یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ جدید غزل گو کی حیثیت سے اسمٰعیل میرٹھی کی اہمیت شاعرانہ نہیں تاریخی ہے۔ انہوں نے غزل کے دامن کو وسیع تر کرنے اور اس سے نظم کا کام لینے کی کوشش کی ہے، یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنے مخصوص مزاج کے سبب اس کوشش میں خود زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔

غزل کو واقعی جدید بنانے اور جدید غزل کے اعلیٰ نمونے پیش کرنے کا سہرہ غالب کے شاگرد خاص مولانا حالی کے سر جاتا ہے اس لئے کہ غالب کے بعد جدید شعراء میں صرف مولانا حالی ایسے شخص ہیں جنہوں نے مسدس، مثنوی اور جدید نظموں کے ساتھ غزل کو بھی پوری طرح سینے سے لگائے رکھا۔ اور آخر آخر انہوں نے غزل کو ایک ایسے انقلابی رنگ و آہنگ سے روشناس کرایا جس سے غزل اس سے پہلے ناآشنا تھی۔ اور اسی لئے اگر حالی کو جدید غزل کا بانی کہا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا جیسا کہ مقدمہ شعر و شاعری سے ظاہر ہے۔ مولانا حالی شاعری کے تاریخی کارناموں سے خوب واقف تھے، شاعروں نے دنیا کی سیاسی تحریکوں کے ساتھ بلکہ قوموں کا مزاج اور ملکوں کی روش بدلنے میں کیا کیا کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں۔ حالی نے مقدمے میں اس پر مفصل بحث کی ہے۔ انہوں نے کئی تاریخی مثالوں کے ذریعہ اس بات کی وضاحت کی ہے کہ عرب و یونان یمن اور انگلستان میں شاعری کو آلہ کار بنا کر ایسے ایسے مقامات پر کام ہائے نمایاں کئے گئے ہیں۔ جہاں دوسری قوتیں جواب دے چکی تھی۔ اسی قسم کا کام وہ اردو شاعری اور اردو غزل سے لینا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں وہ غزل کو حسن و عشق کے مروجہ لوازم تک محدود نہ رکھ سکتے تھے۔ حسن و عشق کے باب میں ان کا نقطۂ نظر بہت وسیع تھا اور وہ حیات و کائنات کے کسی گوشے کو بھی ان کی دسترس سے باہر نہ سمجھتے تھے چنانچہ غزل میں وہ عشقیہ مضامین باندھنے کے قائل تھے لیکن اس طرح کہ اصل و نقل کا فرق قائم رہے اور جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کئے جائیں کہ دوستی و محبت کے تمام انواع و اقسام اور تمام جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے کوئی لفظ ایسا نہ آنے پائے جس سے کھلم کھلا مطلوب کا مرد یا عورت ہونا پایا جائے۔ ساتھ ہی مناظر فطرت، حب الوطنی، قومی ہمدردی، عظمت گزشتہ، مذہبی، اخلاقی و اصلاحی اور معاشرتی درستی کے مضامین کو بھی وہ غزل میں زیادہ سے زیادہ رواج دینے کے حامی تھے۔ چنانچہ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں کہ "جس بات کا سچا جوش اور ولولہ دل میں اٹھے، خواہ اس کا منشا خوشی ہو یا غم، یا حسرت و ندامت، یا شکر و شکایت یا صبر و رضا، یا قناعت و توکل، یا رغبت و نفرت یا رحم و انصاف یا غصہ و تعجب یا

امید وناامیدی ، یا شوق وانتظار یا حب الوطنی یا قومی ہمدردی ، یا رجوع الی اللہ یا حمایت دین ومذہب یا دنیا کی بے ثباتی اور موت کا خیال یا اور کوئی جذبہ ، جذبات انسانی میں سے اس کو بھی غزل میں بیان کر سکتے ہیں" ان خیالات کو روبہ کار لانے اور مجوزہ اصلاحات کی کامل جدید غزل کا نمونہ پیش کرنے کے لئے انھیں روش عام اور مروجہ غزل گوئی سے بہرحال انحراف کرنا تھا۔ وہ خوب جانتے تھے کہ

سخن میں پیروی گر کی سلف کی انھیں باتوں کو دہرانا پڑے گا

اسی لئے انھوں نے زمانے کے تقاضوں اور قومی وملکی ضرورتوں کے تحت سب سے الگ شاعری کا ایک نیا ڈول ڈالا خود کہتے ہیں ؎

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر شہر میں کھولی ہے حالی نے دکاں سب سے الگ

یعنی مولانا حالی نے غزل میں حسن وعشق کے ساتھ ساتھ ، سیاسی ، اخلاقی ، معاشی ، تعلیمی اور مذہبی ہر قسم کے مضامین ، کو شامل کردیا اور اردو غزل کو قومی وملکی فلاح کا ذریعہ بنایا ، چنانچہ ان کے یہاں بھی دوسرے شعرا کی طرح محبت اور غم محبت کا ذکر ایک جگہ نہیں جگہ جگہ ہے ، فرق یہ ہے کہ حالی کے یہاں یہ جذبہ صرف گوشت پوست والے محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ ، بھائی بہن ، باپ بیٹا ، ماں بیٹی ، دوست عزیز ، قوم ووطن ، ملت ومذہب ماضی وحال مقصد ومسلک سب کا غم اور سب کی محبت اس میں سمٹ آتی ہے ۔ یوں سمجھ لیجئے کہ ان کی نئی غزلوں میں عشق وغم عشق کا بیان اوروں کی طرح محض ذاتی نہیں رہا ۔ بلکہ اجتماعی رنگ اختیار کرگیا ہے ۔ اس لئے کہ حالی کے نزدیک ۔ صرف عشق وعاشقی کی ترنگیں اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں اب وہ وقت آگیا ہے کہ عیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی ۔ اب کانگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا اب جوگیا الاپ کا وقت ہے" ایک غزل میں بھی اس قسم کا اظہار خیال کیا ہے۔

ہو چکے حالی غزل خوانی کے دن ! راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

ان کی غزل گوئی کا مقصد خود ان کے الفاظ میں یہ تھا کہ " ایشیائی شاعری جو کہ عشق وعاشقی کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ہوسکے وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق وواقعات پر رکھی جائے۔" حالی کی جدید غزل ان کے اس دعوے پر پوری اترتی ہے۔ کیا زبان وبیان کیا موضوع ومواد سب میں وہ حقیقت وواقعیت کے عنصر کو غالب رکھتے ہیں ۔ یوں تو حالی جب تک طرز قدیم میں کہتے تھے ، اسوقت بھی ان کے کلام میں لفظی صنعت گری اور مبالغے کو زیادہ دخل نہ تھا ۔ ان کی زندگی کی طرح ان کی غزل بھی سیدھی سادی تھی ۔ غالب کی شاگردی ، سرسید کی رہنمائی ، اور شیفتہ کی مصاحبت نے پہلے ہی ان کے ذہن کو تکلف اور بناوٹ سے نجات دلادی تھی اور وہ نئے طرز کو اپنانے سے پہلے بھی ، الفاظ کے ہیر پھیر سے زیادہ کام نہ لیتے تھے بلکہ شعر کی اثرانگیزی کے لئے صرف جذبہ کی صداقت پر بھروسہ کرتے تھے ۔ چند اشعار دیکھئے ؎

ملتے ہی ان سے بھول گئیں کلفتیں تمام گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

آنے لگا جب اس کی تمنا میں کچھ مزا کہتے ہیں لوگ جان کا اس میں زیاں ہے اب

ڈر ہے میری زباں نہ کھل جائے اب وہ باتیں بہت بنانے لگے

تم کو ہزار شرم سہی مجھ کو لاکھ ضبط الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا
سخت مشکل ہے شیوہ تسلیم ! ہم بھی آخر کو منہ چھپانے لگے :

جدید غزل میں بھی، اسلوب کی سادگی تو یہی رہی، ہاں، موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہوگیا اور قومی و ملکی زندگی کا شاید کوئی ایسا پہلو ہو جسے حالی نے غزل کا موضوع نہ بنایا ہو۔ مثلاً تیس اشعار کی ایک غزل میں، دلی کی تباہی کا ذکر یوں ملتا ہے ؎

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
داستان گل کی خزاں میں نہ سنا اے بلبل ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رلانا ہرگز
چپے چپے پہ ہیں یاں گوہر یکتا تہ خاک دفن ہوگا نہ کہیں اتنا خزانہ ہرگز

اس طرح ایک غزل سے انھوں نے قومی ترانے کا کام لیا ہے اور نوجوانوں کے قومی جذبے کو اس طور پر ابھارنے کی کوشش کی ہے ؎

خاور سے باختر تک جن کے نشان تھے برپا کچھ مقبروں میں باقی ان کی نشانیاں ہیں،
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا کچھ کر لو نوجوانو اٹھتی جوانیاں ہیں

بعض غزلیں عام اصلاحی انداز کی ہیں اور ان میں قوم کو کامیاب زندگی گزارنے کے گر بتائے گئے ہیں۔ ایک غزل کے دو شعر دیکھیے ؎

جہاں میں حالی کسی پہ اپنے سوا بھروسہ نہ کیجیے گا یہ راز ہے اپنی زندگی کا بس اس کا چرچا نہ کیجیے گا
ہو لاکھ غیروں کا غیر کوئی نہ جاننا غیر اس کو ہرگز جو اپنا سایہ بھی ہو تو اس کو تصور اپنا نہ کیجیے گا

کچھ غزلیں ایسی ہیں جن سے مرثیہ کا کام لیا ہے اور قوم کا دکھڑا رویا ہے ؎

وہ قوم جو جہاں میں کل صدر انجمن تھی تم نے سنا بھی اس پر کیا گزری انجمن میں !
گو رو چکے ہیں دکھڑا سو بار قوم کا ہم پر تازگی وہی ہے اس قصہ کہن میں
پھر زخم پھوٹ نکلا، حالی نہ چھیڑنا تھا فصل خزاں کا قصہ ذکر گل و سمن میں

---

ایک طویل غزل میں بڑے سیدھے سادے انداز میں مختلف قسم کی اصلاحی باتیں ذہن نشین کرائی گئی ہیں ؎

بڑھاؤ نہ آپس میں ملت زیادہ، مبادا کہ ہو جائے نفرت زیادہ،
فرشتے سے بہتر ہے انسان بننا، مگر اس میں پڑتی ہے محنت زیادہ

---

کہیں کہیں طنز و مزاح کے ذریعہ بھی اصلاح و تعمیر کی کوشش کی گئی ہے ؎

اپنے عیبوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار اک بزرگ آئے ہیں مسجد میں خضر کی صورت
برائی ہے رندوں میں بس شیخ لیکن کہاں یہ برائی کہاں وہ بھلائی

چھیڑ کر زاہد کو حالی خلد سے　　بسترا کیوں اپنا پھنکوا لیتے ہیں آپ
مان لیجے شیخ جو دعویٰ کرے　　اک بزرگِ دیں کو ہم جھٹلائیں کیا

لگاؤ تم میں نہ لاگ زاہد نہ دردِ الفت کی آگ زاہد
پھر اور کیا کیجیے گا آخر جو ترکِ دنیا نہ کیجیے گا

ان مثالوں سے حالی کی غزل کی وسعت و موضوعات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس وسعت و ہمہ گیری کے باوجود ان کا رنگِ سخن کچھ ایسا روکھا پھیکا نہیں ہے۔ غزل کو حقیقت نگاری کا متحمل بنانے کے ساتھ ساتھ، انھوں نے غزل کی فنی نزاکتوں کا لحاظ رکھا ہے۔ ان کی غزلوں میں، جذبے کی صداقت کے ساتھ زبان و بیان کی وہ ساری خوبیاں پائی جاتی ہیں جن کے بغیر غزل، غزل نہیں ہوتی۔ اس لئے حالی کے اندازِ غزل گوئی کی اہمیت اکبر و اسمٰعیل میرٹھی کی طرح محض تاریخی نہیں، ادبی بھی ہے، چند اشعار دیکھئے:

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید　　خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا
بہت کام لینے تھے جس دل سے ہم کو　　وہ صرفِ تمنا ہوا چاہتا ہے
ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور　　دنیا میں تم سے لاکھ سہی تم مگر کہاں
اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق　　رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں
یارب اس اختلاط کا انجام ہو بخیر　　تھا اس کو ہم سے ربط مگر اس قدر کہاں
بے قراری تھی سب امیدِ ملاقات کے ساتھ　　اب وہ اگلی سی درازیٔ شبِ ہجراں میں نہیں

یہ اشعار حالی کے جدید اسلوبِ غزل کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس اسلوب سے حالی کے بعد کے سبھی غزل گو شعرا کم و بیش متاثر ہوئے ہیں۔ پھر بھی حالی کا انداز جدید غزل کے سلسلے میں عبوری کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے خوب سے خوب تر بنانے اور مستقل رنگ و ادب عطا کرنے کا کام آگے چل کر ان نوجوانوں نے کیا جو بوڑھے حالی کی زندگی ہی میں سامنے آ گئے تھے اور جن میں اقبال، چکبست، حسرت، اصغر، جگر، فراق، اور یگانہ وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

# جدید نظم کا مفہوم

انجم اعظمی

آج کل ادیبوں اور شاعروں کے حلقے میں لفظ جدید کا استعمال جس کثرت سے ہو رہا ہے وہ ایک نئی فضا کی غمازی ضرور کرتا ہے لیکن کثرتِ تعبیر اس لفظ کے معنی متعین کرنے میں ایک رکاوٹ بھی ہے۔ تنقید کے میدان میں ان تمام آوازوں سے الگ جو ہم چائے خانوں اور پارٹیوں میں سنتے ہیں یا رسالوں کے اداریوں میں پڑھتے ہیں۔ جدید کے مفہوم کو متعین کرنے کے سلسلے میں سنجیدگی سے بھی کام ہو رہا ہے لیکن یہ کام ابھی تک ادھورا ہے۔ بعض نقاد ذہنی طور پر اس لفظ کے خلاف ایک ردِ عمل محسوس کرتے ہیں وہ چند نئے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات پڑھ کر ایسی کدورت محسوس کرتے ہیں کہ انہیں اس نام سے ہی چڑ ہو جاتی ہے لیکن اچھے اور برے ادب کی اشاعت ہر دور میں ہوتی رہی ہے اور اچھے ادب کے مقابلے میں برے ادب کی اشاعت پر ایڈیٹروں اور پبلشروں نے ہمیشہ زیادہ توجہ صرف کی ہے اس لئے کاروباری مسئلے سے تھوڑی دیر کے لئے الگ ہو جانا بہتر ہے اور جدید کے مفہوم کے تعین میں سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کی ضرورت ہے۔

اس سلسلے میں سب سے اول اور اہم بات یہ ہے کہ جدید ہونا ہمیشہ قابلِ قبول ہونے کے مترادف نہیں ہوتا۔ ادب اپنے موضوع یا ہیئت کے اعتبار سے عرفِ عام میں جدید ہو سکتا ہے لیکن نیا موضوع معمولی اور مہمل اور نئی ہیئت ایک خالی صدف یا چکنا گھڑا بھی ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی لئے جدید کے لفظ کو اہمیت اسی وقت دی جا سکتی ہے جب وہ نئے کے ساتھ ساتھ کسی ایسے معنی کا بھی حامل ہو جو زندگی کے ادراک میں ایک جہت کا اضافہ کر رہا ہو۔ کسی نئے رُخ کو روشنی میں لا رہا ہو۔ یا انسانی روح میں جھانک کر کسی نئے درد، نئی خوشی یا نئے آہنگ کا ترجمان بن چکا ہو۔ ورنہ جدید کا لفظ ہزار بار بھی استعمال کرنے سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ اور آدمی الٹا لال بجھکڑ بن جائے گا۔ لیکن زندگی کے نئے رُخ کی تلاش یا انسانی فطرت کے کسی بھید کو پا لینے کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب روایت سے واقف ہے۔ روایت نے اب تک جو کچھ ہمیں دیا ہے اس سے استفادہ کر رہا ہے۔ اس کے باوجود ایک نئے کرب میں مبتلا ہے۔ یہ کرب جدید ادب کی تخلیق کا کرب نہیں ہوتا بلکہ لمحے لمحے، ہر آن بدلتی ہوئی زندگی سے ہم آہنگی پیدا کرنے کا کرب کہا جا سکتا ہے اگر اتفاق سے ایسا باشعور انسان قدرتِ اظہار بھی رکھتا ہے اور اپنے خیالات کو زبان کا لباس پہنا سکتا ہے تو وہ اس دور کا ادیب ہوگا۔ اور اس کی تخلیقات جدید ہوں گی۔ اسی لئے آج شعرِ جدید کے معنی آزاد نظم یا نظمِ معریٰ نہیں بلکہ وہ غزل، پابند نظم، آزاد اور معریٰ نظم ہے جس کی تخلیق میں اس دور کے کرب کا ہاتھ ہو۔

مجازؔ، سردارؔ، فیضؔ، مخدومؔ، مدنیؔ اور اختر الایمان وغیرہ انہیں معنی میں جدید شاعر ہیں۔ ن۔ م۔ راشد پر جدید ہونے کا شبہ سب سے زیادہ ہوتا ہے لیکن وہ بنیادی طور پر ہیئت پرست ہیں۔ ان کی شاعری اس کرب کے لئے استعارہ بنتی نظر نہیں آتی جو شاعری کا اول و آخر مذہب ہے۔ راشد نے سات سمندر پار کے لوگوں سے تشبیہہ، استعارہ اور تمثال کی درآمد کی ہے لیکن

ان کے یہاں احساس اور جذبے کا جادو گاہ گاہ ہی جاگتا ہے۔ وہ شاعری کو زبان و بیان کا کرتب سمجھتے ہیں۔ اس کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ایسے لوگ جو راشد کی شاعری سے متاثر ہیں نجی طور پر غور کریں کہ راشد انہیں کس طور پر متاثر کرتا ہے۔ وہ اپنے داخلی تجربے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ راشد کی شاعری ہمیشہ ہیئت پرستی پر اکساتی ہے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد کی ہیئت میں ایک چمک ہے جو دس پندرہ سال اور باقی رہے گی۔ ادب کی تاریخ میں کئی بار ایسا ہوا ہے کہ بڑے ذہین شعرا کو ہیئت پرست پیش رووں نے کچھ عرصہ اپنی جانب مائل رکھا ہے۔ غالب جیسا شاعر بھی اپنے ابتدائی دور میں ناسخ کا نہ صرف قائل تھا بلکہ ان کی تقلید بھی کرتا تھا۔ راشد کی آزاد نظم کے مداحین کی تعداد بھی اس دور میں خاصی ہے۔ لیکن ان کی شاعری کا جھوٹ جو آج کل سچا نظر آرہا ہے بہرحال جھوٹ ہی ہے۔ وہ آزاد نظم گو کی حیثیت سے اس دور کے ان جدید شعراء میں یقیناً شمار کئے جائیں گے جنھوں نے ہیئت کو بطور خاص اہمیت دی ہے لیکن اس عہد کے مزاج کو مدِنظر رکھا جائے تو راشد دوسرے شعراء سے کم تر درجے کے شاعر ہیں اس دور کے بعض دوسرے نام مختار صدیقی، یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیا جالندھری کے ہیں۔ ان میں مختار صدیقی نسبتاً لائق توجہ ہیں لیکن ان کی شاعری بھی بڑی ٹھنڈی اور بے جان ہے۔ یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیا جالندھری کی کوئی انفرادی حیثیت نہیں ہے انھیں میراجی کے معتقدین میں شمار کرنا بہتر ہوگا۔ جو کچھ انہوں نے لکھا ہے اسے پڑھکر احساس ہوتا ہے کہ یہ لوگ شعر صرف اس لئے لکھتے ہیں کہ میراجی نے شعر لکھے۔ میراجی بے چارے جو شعر لکھنا جانتے ہی نہ تھے۔ جن کے علم کا دائرہ بھا ان کی شاعری پر اثر نہیں۔ وہ راشد کی مخالف سمت میں دوسرے قطب پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ راشد فارسی آمیز زبان کے پرستار۔ میراجی کو گیتوں کی زبان پسند تھی۔ انہوں نے چند اچھے گیت ضرور لکھے لیکن ان کی آزاد نظمیں معنی سے بالکل آزاد ہیں اور فرانسیسی مہمل گویوں کی تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ اسی لئے ایسے شاعر جو دوسروں کو بے وقوف بنانے کے لئے شعر لکھتے ہیں میراجی کی شاعری کو خاص اہمیت دیتے ہیں ورنہ آزاد نظم کے ٹکنیکی مطالبات کچھ اور تھے، جو میراجی اور راشد کی سمجھ میں نہ آسکے۔ اگر میراجی کی آزاد نظم پر بھروسہ کر لیا جائے تو اردو شاعری میں کبھی وزن پیدا نہ ہو سکے گا۔ اور کبھی کوئی غالب یا اقبال پیدا نہ ہوگا۔ موضوع تو درکنار۔ ہیئت میں ان کے یہاں اتنی کمزوریاں ہیں کہ ہم ان کی آزاد نظم کو روایت سے ایک بے معنی بغاوت کے علاوہ اور کوئی اہمیت نہیں دے سکتے اور اگر راشد کی ہیئت پرستی کو رواج مل جائے تو ممکن ہے اردو ادب کو کوئی دوسرا ناسخ مل جائے۔ لیکن میر اور دوسرے کی پیدا ہونے سے رہے۔ اسی لئے ہیئت کے نئے تجربے جدید ہونے کے باوجود کڑی تنقید چاہتے ہیں۔ انہیں جب تک اس دور کی صداقت کے ابلاغ کا ذریعہ نہ بنا لیا جائے کوئی خاص حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ آزاد نظم نگاری کے سلسلے میں شہرت میراجی اور راشد کو ملی لیکن سب سے اچھی آزاد نظم مخدوم محی الدین نے لکھی ہے۔ "اندھیرا" ـــ یہ مخدوم کی ایک مختصر آزاد نظم ہے جو دوسری جنگ عظیم کا مکمل استعارہ ہے۔ سردار کی "نئی دنیا کو سلام" اور "ایشیا جاگ اٹھا" کے بعض حصے آزاد نظم نگاری کے بہترین نمونے ہیں۔ جہاں جیتی جاگتی زندگی کے جذبات اور احساسات آرٹ بن کر سامنے آتے ہیں۔ بہرحال ابھی آزاد نظم میرا موضوع نہیں۔ فی الحال میں جدید کی بات کر رہا ہوں۔ اختر شیرانی۔ اقبال اور جوش کا کم و بیش اثر جدید شعراء میں سے کس پر نہیں ہے۔ اس کے باوجود مجاز کی شاعری ان سے نہ صرف الگ ہے بلکہ ایک قدم آگے ہے وہ اپنے دور کا ایک اہم شاعر ہے۔ اس نے شعر و ادب میں ایک نئے خیال کو جگہ دی۔ اس کے یہاں چند نئی تشبیہات اور نئے استعارے مل جائیں گے جو اس سے پہلے رائج نہ تھے۔ یہاں استعارہ سے مراد لفظ نہیں بلکہ وہ معنی ہے جو نئے عہد میں ایک لفظ کے نئے استعمال سے پیدا ہوا۔ پہلے معنی کچھ اور تھے لیکن زندگی نے قدم آگے بڑھائے اور روایت پرستی کی جڑ کاٹنے والے انسانی شعور

نے حرف سے نئے معنی کا مطالبہ کیا تو آہستہ آہستہ اُس معنی کی تخلیق تک راستہ ہموار ہوا۔ اور جدید شعراء کا ایک گروہ سامنے آگیا جو اختر شیرانی سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے بہت زیادہ سوچتا اور زندگی کے بارے میں جانتا تھا۔ جدید کے سلسلے میں ایک نقطۂ نظر وہ بھی ہے جس کا اظہار 'سوغات' نے اپنے اداریوں اور بعض حضرات نے اپنے عقیدت مندانہ مضامین میں کیا ہے یعنی اسے جدید صحافت اور عقیدت کی خود اعتمادی کی بھینٹ چڑھا کر میراجی اسکول کی باقاعدہ پرورش کی جائے۔ اور جدید کے نام پر ڈھلے ڈھلائے سکّے روایت پرستی کو ہوا دی جائے۔ ہو سکتا ہے کہ روایت پرستی کی اس آڑ میں ان حضرات کو جاہ و منصب یا کسی اور قسم کا فائدہ بھی ہو لیکن ان کجی کو بہر حال واضح طور پر سمجھ لینے کی ضرورت ہے — جدید ہر لوٹ پٹانگ کا نام کیسے ہو سکتا ہے۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، اور رضی ترمذی وغیرہ اسی قسم کے شاعر ہیں جو اوٹ پٹانگ کو جدید سمجھتے ہیں۔ ان کی مثال اس کسان کی سی ہے جو اناج کو کوڑے کرکٹ اور گھاس پھوس سے الگ کر کے پھینک دیتا ہے وہ کوڑے کرکٹ کو احتیاط سے رکھتا ہے اناج سے نفرت کرتا ہے یہ لوگ اوٹ پٹانگ لکھنے پر خاصا فخر محسوس کرتے ہیں۔ دو تین سال کے اندر مختلف رسائل کے ذریعہ انہوں نے جو کچھ ہم تک پہنچایا ہے وہ ابلاغ اور معنی سے عاری ہے اور عہدِ جدید کی تصویر کا ابھرنا تو الگ بات ٹھہری اس کا خاکہ تک ان کے یہاں نہیں ملتا۔ بلکہ ان کی شاعری ادب کے قاری کو اردو شاعری کی نئی نسل کی جانب سے بدگمان کرتی ہے لیکن جو لوگ شعر و ادب کے بارے میں سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کے عادی ہیں وہ نئی نسل سے بدگمان ہونے کے بجائے ان شعراء سے نظر ہٹا کر دوسروں کی تخلیقات پر دھیان دیتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں ایسے لوگ موجود ہیں جو شعرِ جدید کے معنی سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ شعر کے کردار، خدوخال، رکھ رکھاؤ اور چہرے کو خوب پہچانتے ہیں۔ نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی بھیڑ میں انہیں ایسے چہرے نظر آجائیں گے جو ہمارے ادب کے مستقبل کی ضمانت ہیں۔ ہیئت کے نئے تجربے وہ بھی کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا اصل محرک اس عہد کی ایک گہری فکر اور شدید جذبہ ہوتا ہے جو انہیں نئی راہوں کی تلاش و جستجو پر مجبور کرتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کی افادیت سے واقف ہوتے ہیں ان کے نزدیک جدید کا صرف ایک ہی مفہوم ہے کہ زندگی کے بازار میں وہ مال آگیا ہے جو آج کے انسان کی ضرورت ہے۔ شعرِ جدید معاشی، سیاسی، تہذیبی غرض ہر اعتبار سے جدید ہوگا۔ فنِ شعر کی مجموعی خصوصیات کا ایک نام ہے لیکن شعرِ جدید میں سیاست کا نیا تصور، تہذیب کی نئی چمک، معاشی زندگی کے نئے رشتے اور جنس کا نیا عرفان ملے گا۔ اسی بنیاد پر جدید کا لفظ تنقید میں شامل کیا جا سکتا ہے ورنہ روایت پرستی اگر نیا نیا چولا بدل کر ہمارے سامنے آتی رہے تو اسے جدید نہیں کہا جا سکتا۔ جدید کے مفہوم کو بالکل نوجوان شعرا کے یہاں بھی جگہ پاتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ انہیں میں بعض مستقبل کے بڑے شاعر بھی ہیں لیکن بڑی شاعری شاعروں کی کسی نسل کا مسئلہ نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لئے انفرادی شعور اور مسلسل جدوجہد کی ضرورت ہوتی ہے اس لئے فی الحال اس سے زیادہ ان کے متعلق اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ جدید کے معنی دریافت کرنا ہے تو جیلانی کامران، انیس ناگی اور مادھو ٹائپ شعرا کے بجائے ان کے کلام کا مطالعہ کیجئے جو قابلِ اعتبار ہیں اور جو جدید و قدیم کے مفاہیم، ان کے تعلق اور فرق سے واقف ہیں۔

شعرِ جدید ماضی کو اپنے آغوش میں سمیٹے ہوئے ان دیکھے فردا سے ہمارا رشتہ جوڑ رہا ہے جدید بالکل جدید نہیں ہوتا بلکہ ماضی کے سمندر سے ابھرنے والی اس موج کا نام ہے جو ہماری نظروں کو صرف خیرہ ہی نہیں کرتی بلکہ ہمیں حال اور مستقبل عطا کرتی اور روایت کی ایک نئی کڑی دریافت کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ آج سے ایک صدی قبل جب حالی نے اردو شاعری میں ایک نئی راہ دریافت کی تھی تو ان کے ذہن میں جدید کا ایک اور مفہوم تھا جس سے بالکل مختلف مفہوم آج ہمارے ذہنوں میں ہے۔ لفظ

بر دراصل ایک اضافی معنی رکھتا ہے جس نظم کو حالی نے نظم جدید کہا تھا وہ ہمارے لئے پرانی ہوچکی ہے اس کی یہ قدامت ہئیت
وضوع دونوں کے اعتبار سے ہے۔ لفظ جدید صرف اپنے عہد کے مطابق اعتبار پاتا ہے۔ لیکن اپنے عہد کے مطابق اعتبار پانے کے
ہی وہ ہمارا سرمایہ بن سکتا ہے اسی لئے روایت سے اس لفظ کا گہرا تعلق ہے روایت سے یہ کہاں الگ ہوجاتا ہے۔ یہ آج کی
ر کا اہم موضوع ہے۔ تنقید حالی اور شبلی کے زمانے سے ایک مقبول صنف ادب کی حیثیت اختیار کرگئی ہے۔ میر و غالب
زمانے میں اس کا اس طور پر رواج نہیں تھا۔ لیکن ادب و شعر کے بنیادی مسائل کا گہرا شعور اگر انہیں نہ ہوتا تو اتنا بڑا
ب کیونکر تخلیق کیا جاسکتا تھا۔ البتہ الفاظ کے معنی کو علمی انداز میں سمجھنے کے بعد اپنے سمجھے ہوئے کو لکھ لینے کی طرف لوگوں کا
ان نہیں گیا تھا۔ ہمارا زمانہ ان کے دور سے بہت مختلف ہے تنقید کا فن ہم سے ادب و شعر کی ہر کڑی کو سمجھنے اور علمی انداز میں
نے کا مطالبہ کرتا ہے اس سے ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ علم ایک وسیع تر دائرے میں اپنی جگہ بنا سکتا ہے آج کی تیز رفتار
گی جو روز بروز پھیلتی جارہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ پیچیدہ تر ہوتی جارہی ہے کتابوں کے علاوہ ہم عصروں کے ساتھ
نشست و برخواست میں اپنے ادراک و انکشافات کا سلسلہ جاری رکھتی ہے چھوٹی چھوٹی صحبتوں میں ساری انسانی تاریخ اور
عہد موضوع بحث آجاتا ہے۔ ایک آدمی کے دکھوں کا تذکرہ چھڑ جائے تو زندگی کے سارے غم اس کے گرد منڈلانے لگتے
اور زندگی پر آسیب زدہ ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ایسے حالات میں اس عہد کا ایک شاعر جب نظم جدید کا تذکرہ
ہے تو وہ اپنے اس کرب کا اظہار کرتا ہے جو ایک نئی راہ کی تلاش و جستجو کے مترادف ہے۔ وہ میر و غالب کی عظمت کا قائل
نے کے باوجود بہت زیادہ خوش نہیں ہے۔ حالی کا احترام اسے اس بات پر مجبور نہیں کرسکتا کہ وہ حالی کو آج بھی جدید
ہے۔ حالی میر اور غالب کے مقابلے میں زیادہ جدید سہی لیکن صرف اس بنیاد پر وہ حالی کو میر، غالب کے برابر درجہ بھی
ں دے سکتا۔ وہ ان تمام اساتذہ کی روایت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ ادب اور زندگی کی تاریخ میں ان کے فن اور شخصیت کا تجزیہ
اور تاریخ نکالتا ہے لیکن یہ سب اپنے لئے اور اپنے عہد کے لئے کرتا ہے۔ وہ اپنے عہد میں خود بھی زندگی گزارنا چاہتا ہے
، لئے ہوا میں تیر نہیں چلاتا بلکہ قدم جمانے اور کھڑے ہونے کی جگہ تلاش کرتا ہے۔ وہ جوش اور اقبال کی نقالی بھی نہیں
کتا کیونکہ اس میں اس کا اپنا چہرہ گم ہوجائے گا۔ وہ اپنے آپ کو پہچاننا چاہتا ہے اس کے بغیر اس کے لئے یہ بھی ممکن نہیں
، کسی اور کو پہچان لے۔ وہ صرف لباس بدل کر مداری یا مسخرہ بننا نہیں چاہتا۔ اس طرح وہ اپنے آپ سے اور بھی دور ہوجائے
چولا بدلنا ہئیت کے اعتبار سے بظاہر نیا کام ہوسکتا ہے لیکن ایک سچے ادیب یا شاعر کے نزدیک اس "نئے پن" کا نام
ت نہیں ہے۔ جدید ہونا روایت پرستی کے خلاف ایک سنجیدہ ردعمل کا نام ہے جو پوری قوت سے ابھر کر زندگی کے مروجہ
نی میں انقلاب پیدا کردیتا ہے اور اپنی لائی ہوئی تبدیلی سے ایک نیا سکون اور روحانیت کی ایک نئی فضا پیدا کرتا ہے۔
ے لوگ نا آشنا تھے۔ اور جس کا وجود لوگوں کے لئے مسرت کا باعث بنتا ہے کیونکہ اس سے لوگوں کے مزاج کی ہم آہنگی ہوتی
۔ اس اعتبار سے نظم جدید اس نظم کو کہیں گے جس میں یہ عہد سانس لے رہا ہو اور اس زمانے کا ہر فرد اپنی ذہنی جسمانی اور
حانی زندگی کے ساتھ موجود ہو۔ ہئیت کے اعتبار سے نظم جدید حالی کے زمانے کی نظم کی ایک ارتقائی شکل ہے جس کو مد نظر
تے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم جدید کسی موضوع کے بیان مسلسل میں اپنے عہد کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ایک ایسا استعارہ
الیکزمن ہمیشہ کے لئے اپنی جگہ بنا لیتا ہے اپنے عہد کو کوئی شاعر یا ادیب جس حد تک قبول کرے گا اس کا ادب اتنا ہی جدید
یا معنی ہوگا۔ میر اور غالب سے لے کر آج تک سارے معتبر شعراء اپنے دور میں کسی نہ کسی حد تک جدید تھے (جدید ہونے کیلئے

نظم گو ہونے کی شرط نہ پہلے تھی اور نہ اب ہے) ان شعراء میں بعض ایسے تھے جنہوں نے راہ چلتے اس کا مفہوم سمجھا۔ بعض نے نفاستِ طبع یا کسی اور انفرادی جوہر کی بنا پر اتفاقاً جدید روش کو اپنالیا۔ بعض صحیح معنی میں جدید تھے۔ لفظ جدید ان کے ذہنوں میں روشنی بن کر آیا تھا۔ ان کی ساری زندگی اس ایک لفظ کے کرب کا دوسرا نام تھی۔ میر و غالب ہی وہ شاعر ہیں جو اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان دونوں اور خصوصاً غالب کا کلام جدید تر شعراء کے لئے سب سے بڑی روایت ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اس روایت کو اپنے عہد میں کیونکر برتا جائے۔ غالب اردو کا سب سے بڑا شاعر اور اپنے عہد کا جدید ترین شاعر تھا۔ لیکن ہمارے لئے دشواری اور ہے۔ روایت کو سمجھ لینے کے باوجود زندہ ادیبوں اور شاعروں کو اپنے معنی کی تلاش اپنے ماضی، حال اور مستقبل میں کرنی پڑتی ہے۔ ہماری دنیا غالب کی دنیا سے الگ ہے۔ صرف روایت ہمارے کام نہیں آسکتی۔ ہمیں بھی اپنے عہد کو اسی انداز میں سمجھنا پڑے گا جس طرح غالب نے اپنے عہد کو سمجھا تھا اور فن میں اسے برتنے کا حوصلہ بھی پیدا کرنا پڑے گا۔ ورنہ جدید کے مفہوم سے ہماری تخلیقات بیگانہ ہی رہ جائیں گی اور نظم جدید بہ نام کی کوئی شاعری ہمارے معاشرے کی تہذیب کا جز کبھی نہ بن پائے گی۔ بحیثیت شاعر اس معاشرے میں زندگی گزارنا کچھ آسان نہیں ہے۔ یہاں شاعری کی کوئی قیمت نہیں ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کے پاس علم اور روشنی موجود ہو۔ لیکن اگر ناموافق حالات میں مسلسل محنت، اور ساتھ ہی ساتھ ضبط سے وہ کام نہ لے سکے تو نظم جدید کی تکمیل اس کے بس کی بات نہ ہوگی۔ مستقبل کی تعمیر ایک آدمی کا مسئلہ نہیں ہے۔ یہ معاشرے کے تمام انسانوں کی ذمہ داری ہے۔ بعض ادیب اس منطق کا سہارا لے کر لفظ جدید سے پوری واقفیت کے باوجود تخلیقی عمل کا بوجھ اٹھانے سے گریز کرتے ہیں۔ زندگی کے بعض معمولی مسائل، روٹی، نوکری، گھریلو زندگی اور چھوٹی موٹی خوشیوں کا عدم وجود انہیں فکر و نظر کے ہر شعبہ سے راہِ فرار اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے اس کا ان پر کوئی الزام بھی عاید نہیں کیا جا سکتا ــــ البتہ ان کے سر یہ کوئی معمولی الزام نہیں ہے کہ لفظ جدید سے واقف ہونے کے باوجود وہ معاشرے کو نئے معنی کے ساتھ وہ علم لوٹانا نہیں چاہتے جو معاشرے ہی سے انہیں ملا ہے۔ تخلیقی عمل شاعر کا ایک نفسیاتی عمل ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے ارادے کی کمزوری اور پختگی کے ساتھ ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ ارادہ اور حوصلہ کا بانکپن ایک شاعر کی شخصیت کے اہم عناصر ہیں۔ اس کے عہد کا علم اگر شاعر کے ذہن میں روشنی بن چکا ہو تو یہ روشنی ارادہ اور حوصلہ کے سہارے تخلیقی پیکر میں ڈھلنا شروع ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے نظم جدید کے معنی وہ نظم ہوئی جو اس عہد کے سارے کرب اور شعور کو ایک شاعر کے انفرادی ضبط، جرأت اور حوصلہ کی مدد سے بیانِ مسلسل میں ڈھال دے۔ یہاں شاعر کی حیثیت اس کے عہد سے کم بنیادی نہیں ہے جس کے بغیر نظم جدید کا تذکرہ فضول ہوگا۔ اس کی کتاب کا ایک ایک ورق اپنے معنی کے کھلتے ہی زندگی کے نئے ابواب کی بصیرت سے ہمکنار کرے گا۔ سوال یہ ہے کہ ایسی نظم جدید آج ہم میں سے کون لکھ رہا ہے کیا اسے آزاد نظم یا نظم معریٰ کہہ کر غزل گو شعراء کے علاوہ اس دور کے بقیہ سارے شعراء کے نام گنا دیئے جائیں لیکن نظم جدید پر اس سے بڑی پھبتی ممکن نہ ہوگی اس لئے یہ کام کوئی اور کرے گا۔ میں پرامید ہونے کے باوجود انتظار کرنا گوارا کروں گا۔

# معریٰ اور نظم آزاد پر تاریخی نظر

(پروفیسر) کنول بالی

اس سے پہلے کہ نظم معریٰ اور آزاد نظم کی ظاہری ساخت اور تکنیک کی وضاحت کی جائے۔ عروض کی پیدائش اور اُردو شاعری میں فارسی عربی عروض سے متعلق چند باتیں کہنا نامناسب نہ ہوگا۔ بعض کے نزدیک علمِ عروض کے بغیر شاعری کا کوئی وجود ممکن نہیں، دراصل یہ ایک بڑی غلطی ہے حقیقت یہ ہے کہ علمِ عروض شاعری سے بعد کی پیداوار ہے۔ بعینہٖ جس طرح زبانیں پہلے وجود میں آتی ہیں اور ان کے قواعد بعد میں مرتب کیے جاتے ہیں شعر بھی علمِ عروض سے پہلے وجود میں آیا ہے۔ رہا یہ سوال کہ پہلے پہل شعر کی ظاہری ساخت کیا رہی ہوگی۔ ماہرینِ فنونِ لطیفہ نے کچھ مشاہدوں کی بنا پر شاعری کی پیدائش کے متعلق قیاس آرائیاں کی ہیں۔ ہمیں بعض باتوں میں سے ان سے اختلاف ہو سکتا ہے، مگر اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ شاعری انسانی زندگی سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتی اور شاعری کے لئے زبان اولین شرط ہے۔ اس سچائی کے پیشِ نظر محققین کا یہ خیال بے جا نہیں کہ قرونِ اولیٰ میں شدتِ جذبات کے اظہار کے موقعوں پر انسان کی زبان سے بے شعوری طور پر کچھ آوازیں نکلتی ہوں گی جن کا لہجہ عام بول چال کے لہجہ سے ضرور مختلف ہوتا ہوگا۔ زبان کے اس لہجہ کو مغربی مفکروں نے (Heightened form of ordinary speech) کی وہ شکل مانی ہے جو عام بول چال سے بلند ہو۔ اسے ہم زبان کا جذباتی لہجہ کہہ سکتے ہیں جو عام گفتگو سے زیادہ موثر رہا ہوگا۔ بعد میں جب انسان کو زبان کے اس لہجہ کی تاثیر کا شعور حاصل ہوا تو آہنگ اور توازن کی فطری خصوصیات کے مدِ نظر بحر و قافیہ کے اصول مرتب کر لیئے گئے۔ اس طرح علمِ عروض کی بنیاد پڑی۔ عروضی اصول و ضوابط کے مطابق شاعری کا رواج ہوا۔ اور بڑھتے بڑھتے روایت کی شکل اختیار کر گیا۔ مثال کے طور پر آٹھویں صدی عیسوی سے پہلے عرب میں عروض کا وجود نہ تھا۔ اس وقت بھی لوگ شعر کہتے تھے۔ عربی شاعری میں اس عہد کے شعراء نے قابلِ قدر اور بلند پایہ نمونے چھوڑے ہیں۔ اس عہد میں شاعر شدّتِ جذبات کے اثر سے بے ساختہ طور پر زبان میں ایک ایسا آہنگ اور ترنم پیدا کر لیتے تھے جس میں وزن بھی ملتا ہے اور قافیہ بھی آٹھویں صدی عیسوی میں عرب کے ایک نامور عالم خلیل ابن احمد نے عربی کی قدیم اور خود رو شاعری کے مطالعہ اور یونانی عروض کی جانچ پڑتال سے عربی عروض ایجاد کیا اور بحر و قافیہ کے اصول و ضوابط مرتب کیئے۔ عربی نقاد عرصۂ دراز تک شاعری کو "موزوں مقفیٰ" کلام ہی گردانتے رہے۔ ابن رشیق، ابن خلدون اور دسویں صدی ہجری کے ایک مصنف احمد بن مصطفےٰ کی تصانیف میں شاعری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے یہی رائے قائم کی گئی ہے[1]۔ جب ایران پر عربوں کا غلبہ ہوا تو فارسی شعراء نے بھی عربی عروض کو معمولی رد و بدل کے ساتھ اپنا لیا۔ اُردو نے ایک زبان کی شکل اختیار کرنے کے بعد فارسی سے بھی مستعار لیا۔ اُردو کی لسانی خصوصیات کی بناء پر بدیسی تقطیع کے اصولوں

---

[1] بحوالہ جدید اُردو شاعری مصنف عبدالقادر سروری

میں کچھ تنسیخ و ترمیم کے بعد ہندوستان میں بھی اس کا رواج عام ہوگیا۔ ابتدا کی دکنی شاعری کو چھوڑ کر جس کا کچھ حصہ ہندی پنگل کے مطابق ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری اسی عربی، فارسی عروض کی پابند ہے۔ بعد کے شعراء نے روایت کے طور پر اسی عروض کا سہارا لیا اور انیسویں صدی کے آخر تک اردو شاعری میں کلاسیکی عروض کی تقلید جاری رہی۔ صرف بیسویں صدی کے آغاز میں پہلی بار مغربی شاعری کے مطالعہ سے ہمارے شاعروں نے یہ سوچا کہ کلاسیکی پابندیوں کے بغیر بھی شاعری ہوسکتی ہے اور اس طرح ہمارے یہاں نظم معریٰ اور آزاد نظم کا تصور مغربی شاعری سے اخذ کیا گیا ہے اور اردو کی لسانی خصوصیات پر نگاہ رکھتے ہوئے نظم معریٰ اور آزاد نظم کے لکھنے کے چند طریقے ایجاد کرلیئے گئے چنانچہ جدید اردو شاعری میں پابند شاعری کے ساتھ ساتھ معریٰ اور آزاد نظمیں بھی لکھی جاتی ہیں۔

نظم معریٰ میں قافیہ اور ردیف کی کوئی قید نہیں مگر بحر کی پابندی لازم ہے۔ اس میں بھی ہر مصرع کا وزن ایک ہوتا ہے۔ سولھویں صدی میں انگریزی میں ڈرامائی موضوع کے لئے اس فارم سے بہت کام لیا گیا ہے۔ انگریزی شاعری نے قدیم یونانی اور لاطینی شاعری سے اس فارم کو لیا تھا۔ اور قدیم اصنافِ سخن میں سے ایک صنف اس طرز کے لئے مخصوص کردی تھی۔ شیکسپیر کے منظوم ڈرامے اسی فارم میں ہیں۔ نظم معریٰ کو انگریزی میں "بلینک ورس" کہتے ہیں، اردو میں بیسویں صدی کے آغاز میں سب سے پہلے عبدالحلیم شرر، اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طبا طبائی نے اس فارم میں تجربے کیئے۔ ہمارے ہاں انگریزی کی طرح اس فارم کے لئے کوئی خاص بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ بلکہ عروضی بحور میں سے سالم یا مزاحف کسی بحر میں بھی معریٰ طریقہ کار برتا جاسکتا ہے۔ مزید وضاحت کے لئے عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈرامے "فلورنڈا" سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ ایک منظر میں ہیرو کو اپنی محبوبہ فلورنڈا کا خیال آتا ہے، وہ اپنے آپ سے کہتا ہے ؎

جس کو دیکھو خوش ہے۔ لیکن۔ آہ اِک میں ہوں کہ دل
کو قرار آتا نہیں۔ اُلجھن ہے۔ بیتابی ہے اور
ہر گھڑی اک درد ہے۔ پیاری فلورنڈا تجھے،
اِک نظر دیکھوں تو چین آئے، کہاں میرے نصیب
میں تڑپتا ہوں یہاں تو اُندلس کے باغوں میں
سیر کرتی۔ ناز سے اٹھلاتی۔ ہنستی بولتی
کھلکھلاتی، توڑتی پھولوں کو۔ پھر اُن کو عجب

اس کا وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن ہے

اس ڈرامے میں ہر مصرعہ کا وزن بحر کے لحاظ سے برابر ہے۔ صرف قافیہ کا روایتی نظام برقرار نہیں رکھا گیا۔ جہاں مکالمہ کی ضرورت کے مدِ نظر بحر کے ارکان کو توڑ کر بکھیر دیا گیا ہے۔

ہمارے یہاں آزاد نظم کا تصور بھی آج سے پچیس تیس سال پہلے مغربی شاعری کے ذریعہ آیا ہے۔ اس فارم کا آغاز اُنیسویں صدی میں پہلے فرانس میں ہوا۔ بعد میں یورپ کی زبانوں اور انگریزی میں بھی اس کا رواج عام ہوگیا۔

اس فارم کی بنیاد اس نظریہ پر رکھی گئی ہے کہ شاعری کا انحصار موضوع پر ہے نہ کہ ہیئت پر۔ اس نظریہ سے شاعری میں آزاد اظہار کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ جس کے پیشِ نظر معین اصنافِ سخن اور بحور اور قافیہ کی روایتی پابندیوں سے بغاوت کی گئی ہے۔ نظم معریٰ میں صرف قافیہ کی قید سے نجات ملی تھی، آزاد نظم میں شاعر نے بحر اور قافیہ دونوں سے آزادی حاصل کرلی ہے۔ اردو شاعری میں موضوع کے آزاد اظہار و ابلاغ کے لئے ہمارے شاعروں نے جو طریقہ ایجاد کیا ہے اُسی سے آزاد نظم عبارت ہے۔ انگریزی میں روایتی بحور سے مکمل گریز کیا گیا ہے اور

عروضی قید و بند کا مطلق لحاظ نہیں کیا گیا۔ اُردو میں روایتی عروضی بحور سے مکمل گریز نہیں کیا گیا' بلکہ بحور کے استعمال میں صرف قدیم طریقہ سے انحراف کیا گیا ہے جیسا کہ ہماری پابند شاعری کی مثالوں سے واضح ہے' دوسری زبانوں میں بھی پابند نظم میں ہر مصرع کا وزن مساوی ہونا شرط ہے۔ ہر مصرع کا وزن یا موسیقیانہ زیر و بم بحر کے معین الاصول پر پورا اُترنا چاہیئے۔

——— بحور کے سلسلہ میں مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ادبی و علمی زبان میں شاعری کے لیئے آہنگ موسیقی اور وزن کے مختلف پیمانے مہیا کیئے گئے ہیں۔ ان میں آوازوں کے اُتار چڑھاؤ یا حروف کی تعداد و ترکیب کو زبان کی آہنگ موسیقی کے پیشِ نظر ترتیب دیا گیا ہے' اور چونکہ ہر زبان کی موسیقی یا سنگیت کا معیار جدا ہوتا ہے اس لیئے زبان کی عروضی اکائیوں میں بھی فرق ہوگا اور بحور میں وزن کے اصول بھی جُدا ہوں گے۔ ہندی زبان میں اوزان دو طرح سے بنتے ہیں۔ حروف کی گنتی سے یا آوازوں کے ٹکڑوں سے انگریزی زبان میں حروفِ تہجی عروض کی بنیاد ہیں۔ عربی عروض کی بنیاد' حرفوں کی حرکت اور سکون پر رکھی گئی ہے۔ اُردو میں (ہندی اُردو) زبان کے چھوٹے مدھم آوازوں والے حروف کو ساکن مان کر قدمارنے عربی عروض کو اپنایا ہے۔ پابند شاعری میں شاعر کو اپنا مفہوم ایسے الفاظ میں ادا کرنا ہوتا ہے' جن کی ترکیب و ترتیب بحر کے معین نظام کے عین مطابق ہو۔ انگریزی میں موضوع اور معنی کے آزاد اظہار کے لیئے جو راہ اختیار کی گئی ہے اس میں کسی قسم کی خارجی پابندی نہیں؛ خیال اور جذبہ کا داخلی آہنگ اور ترنم ہی شاعر کی رہبری کرتا ہے۔ اُردو زبان کی ساخت انگریزی سے بہت مختلف ہے۔ لفظ کے کسی جزو پر زور دے کر پڑھنا اُردو میں نہیں ہے اور شاید اسی وجہ سے عروضی بحور کا سہارا قطعی طور پر ترک نہ کر سکے۔ اس کا طریقہ یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عروضی بحور میں سے کوئی ایک بحر چُن لی جاتی ہے۔ بعد ازیں عروضی بحور کے مروجہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب بحر کا آزاد استعمال کیا جاتا ہے یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے معین نہیں ہوتی' بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا ہے۔

بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے یعنی وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکڑتی اور پھیلتی ہوئی متحرک رہتی ہے کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دو سے زیادہ مصرعوں کا وزن برابر ہوتا ہے۔ اس طرح کہیں کہیں قافیہ بھی ایک ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ بات آزاد نظم کے لوازم میں شامل نہیں۔ کبھی خیال کی رو میں بے شعوری طور پر ایسا ہو جاتا ہے اور کبھی موسیقیانہ تنوع کی خاطر شاعر شعوری طور پر وزن اور قافیہ ملا دیتا ہے۔ اس طریق کار میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل روانی اور موسیقی قایم رہ سکتی ہے۔ آزاد نظم کے سب سے بڑے علمبردار ن م راشد اور میراجی کے علاوہ سردار جعفری اور بعض دوسرے شعراء کے ہاں اس طریقہ کار کی مثالیں کثرت سے ملیں گی۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:-

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر لمسِ طویل
جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جو اب تک بسر کی ہی نہیں'
اور اک ایسا مقام
آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ

راشد نے اس نظم میں بحرِ رمل مثمن مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) کا آزاد استعمال کیا ہے۔
دوسری مثال کے لیئے میراجی کی نظم "رس کی انوکھی لہریں" کا پہلا بند ملاحظہ ہو۔ اس میں بحر متقارب "فعولن فعولن فعولن فعولن"

کا آزاد استعمال کیا گیا ہے۔

میں یہ چاہتی ہوں کہ دُنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں، یوں دیکھتی جائیں جیسے
کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتّوں کا اُترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر ایک مسلا ہوا
ڈھیر بن کر پڑا ہو،

سردار جعفری نے اپنی طویل آزاد نظم "ایشیا جاگ اُٹھا" میں بحر متقارب مقبوض "فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن" کا آزاد استعمال کیا ہے۔ چند مصرعے ملاحظہ ہوں:۔

یہ ایشیا کی زمیں، تمدن کی کوکھ تہذیب کا وطن ہے
یہیں پہ سورج نے آنکھ کھولی
یہیں پہ انسانیت کی پہلی سحر نے رُخ سے نقاب اُلٹی
یہیں سے اگلے یُگوں کی شمعوں نے علم و حکمت کا نور پایا
اسی بلندی سے دیدنے زمزمے سُنائے

اُردو آزاد نظم سے متعلق بعض لوگوں نے کہیں کہیں اشارتاً تحریر کیا ہے کہ بعض شعراء نے وزن اور بحر سے بے نیاز آزاد نظمیں لکھی ہیں، یا من مانا وزن اختیار کیا ہے۔ ثبوت میں خاص کر میراجی اور ن۔م راشد کا نام پیش کیا جاتا ہے۔ جہاں تک میرے مطالعہ کا تعلق ہے راشد اور میراجی کی کوئی آزاد نظم وزن اور بحر سے بالکل بے نیاز نظر نہیں آتی نہ ہی کسی نے من مانا وزن اختیار کیا۔ بعض اوقات تقطیع میں غلطی کرنے سے شبہ ہوتا ہے۔ مقررہ بحروں میں عروضی اصولوں کے مطابق تبدیلیاں ضرور لائی گئی تھیں۔ ایسی مثالوں سے یہ مراد نہیں لی جا سکتی کہ شاعر نے کوئی من مانا وزن اختیار کیا ہے۔ من مانا تب ہو سکتا ہے۔ جب عروضی قواعد کے خلاف کوئی رکن نیا کیا جائے۔ ابھی تک اُردو کے کسی شاعر نے آزاد نظم میں بحرانہ ارکان سے قطعی طور پر انحراف نہیں کیا۔ میراجی کی بعض نظموں میں نثریت کا رجحان پایا جاتا ہے۔ دیکھنے والا قیاس کرتا ہے کہ شاید ان نظموں کا ہندی پنگل سے تعلق ہے۔ لیکن تقطیع کرنے سے میراجی کی تمام نظمیں اُردو عروض کے ارکان پر پوری اُترتی ہیں۔ عظمت اللہ خاں کے سوا آج تک اردو کے کسی شاعر نے ہندی پنگل سے استفادہ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ مقبول حسین احمد پوری اور اندرجیت شرما کے ہندی آمیز گیت کا بھی ہندی پنگل سے کوئی رشتہ نہیں عظمت اللہ خاں نے بھی ہندی کی ماترک بحر میں صرف دو تین گیت ہی لکھے ہیں۔ ان کو چھوڑ کر قدیم اور نئے گیت اُردو کی بحروں میں ہیں۔ یہ بات دوسری ہے کہ اُردو کی بعض بحریں ہندی پنگل کی بعض بحروں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ جیسے اُردو کی بحر متدارک مجنون (فعلن فعلن فعلن فع) ہندی کی ایک بحر" ساردتی "کے وزن پر پوری پوری اُترتی ہے۔[1]

اُردو شاعری کو نظم معرّیٰ سے روشناس کرانے کا سہرا عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے سر ہے۔ شرر نے ۱۹۰۰ء میں "دلگداز" کے پرچوں میں باقاعدہ اس تحریک کا آغاز کیا۔ اس مہم میں نظم طباطبائی بھی شرر کے ساتھ رہے۔ نظم طباطبائی کی غیر مقفیٰ نظمیں

---

[1] بحوالہ مضمون عظمت اللہ خاں کے عروضی تجربے۔ ڈاکٹر مسعود حسن خاں۔

"دلگداز" میں شایع ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے غیر مقفیٰ شاعری کی ترویج کی کوشش میں شرر اور طباطبائی کو اردو شاعری میں خاص مقام حاصل ہے۔

شرر، نظم طباطبائی اور اسماعیل نوجوانوں کے اُس گروہ کے نمائندے ہیں جو بقول آزاد کشورِ علم میں مشرقی اور مغربی دونوں دریاؤں پر قابض ہوگیا تھا۔ اب اس کی ہمت آبیاری کر رہی تھی، دونوں کناروں سے پانی لا رہی تھی۔ اس کے ہاتھوں قوم کا دامن داغدار نہ فقط دُھل رہا تھا بلکہ طرح طرح کے موتیوں سے سرشار بھی ہوا جاتا تھا۔ نوجوانوں کے اِس گروہ نے نہ صرف آزاد اور حالی کی جدید طرز کی نیچرل شاعری کو آگے بڑھایا قومی اور اخلاقی مسائل پر قلم اُٹھایا، مغربی شاعری کے نہج پر قدرت کی سادگی اور رنگینی پر اچھی اچھی نظمیں لکھیں بلکہ انگریزی شاعری کے اسلوب اور ظاہری ساخت سے بھی استفادہ کرنے کی کوششیں کیں۔ جس کے نتیجہ کے طور پر اُردو شاعری کا جدید کارواں ایک منزل اور آگے نکل آیا۔

پتہ چلتا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے بہت پہلے نئے متوسط طبقہ کے مفکر اور شاعر فکری اور عملی دونوں طرح آہستہ آہستہ نئی راہوں پر گامزن ہو رہے تھے۔ مغربی شاعری سے ہموطنوں کو آشنا کرانے کی خواہش، انگریزی شاعری میں پابند شاعری کے نظمِ معریٰ کی عظمت کا احساس اور اُردو میں بھی اس فارم کو جلوہ گر دیکھنے کی آرزو اِن نوجوانوں کی کوششوں کی محرک کہی جاسکتی ہے۔

۱۸۶۷ء کے قریب اسماعیل میرٹھی نے اپنے طور پر چند انگریزی نظموں کے ترجمے کیئے ہیں۔ اُردو میں غیر ملکی شاعری کے ترجمہ کی یہ سب سے پہلی کوشش تھی۔ ان ترجموں میں سے چند ایک مثلاً "ایک قانع مفلس"، "حبِ وطن"، "انسان کی خام خیالی" زیادہ کامیاب ثابت ہوئے۔ اسی زمانہ کے لگ بھگ لاہور میں آزاد اور حالی کی اصلاحی کوششیں شروع ہوئیں۔

حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت سے چار سال پہلے ۱۸۸۹ء عیسوی میں عبدالحلیم شرر نے ایک مضمون میں اُردو اور انگریزی شاعری کا مقابلہ کرتے ہوئے اُردو شاعری کی قید و بند کو شدت سے محسوس کیا ہے اور انگریزی شاعری کی آزادروی کی تعریف کی ہے۔

"اُردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے اسی قدر انگریزی میں سہولت سے کام لیا گیا ہے۔ اُردو شاعری میں دسیوں قیدیں اور ہزاروں قسم کی پابندیاں ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں۔ اور اُردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر ہی نہیں ہوسکتا۔"

(عبدالحلیم شرر "دلگداز" ۱۸۸۹ء مضمون ہمارا لٹریچر)

یہی نہیں بلکہ شرر کی ایک تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ بعض انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں نے شرر کی تحریک سے پہلے بھی غیر مقفیٰ یا معریٰ نظمیں لکھنے کی کوششیں کیں۔ یہ کوششیں ناکام تجربوں سے آگے نہ بڑھ سکیں:-

"بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اُردو میں نظمِ غیر مقفیٰ کے کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہوسکے۔ ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوا قافیہ کی قید چھوڑ دینے کے اُنہوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصلی ضرورت دکھلانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈراما یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہلِ سخن پسند نہ کرتے۔"

(عبدالحلیم شرر "دلگداز" بحوالہ مضامین شرر)

اس کے بعد اپنے غیر مقفیٰ ڈرامہ کی پہلی قسط شایع کرنے سے پہلے شرر لکھتے ہیں:-

"لہٰذا اب ہم اس جانب توجہ کرتے ہیں اور بالکل اُسی انگریزی شان سے ایک موزوں ڈرامہ لکھنے کی بنیاد ڈالتے ہیں..."

اس وقت ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بلینک ورس یا نظم غیر مقفیٰ کو اس کی اصلی شان میں دکھا دیں۔ تاکہ جن اہلِ سخن کو پسند آئے وہ ایسی نظمیں لکھیں اور ہم سے زیادہ بے تکلفی، سادگی اور کمالاتِ شاعری دکھائیں۔"

(عبدالحلیم شرر "دلگداز" بحوالہ مضامین شرر)

اس سے پتہ چلتا ہے کہ شرر نے نظم غیر مقفیٰ کہنے کی کوشش میں نوجوانوں کی ناکامی کی جو وجہ بیان کی ہے اسی کے مدِ نظر نظم غیر مقفیٰ کو اس کی اصلی شان میں دکھانے کی خاطر انہوں نے "دلگداز" میں بالکل اسی انگریزی شان سے ایک موزوں ڈرامہ لکھنے کی بنیاد ڈالی تھی۔ یہاں یہ دکھانا ملحوظ نہیں کہ ان کا ڈراما اسی انگریزی شان سے ظاہر ہوا کہ نہیں۔ ہمارا مقصد صرف اتنا ہے کہ شرر نے نہایت سنجیدگی سے اس صنف کو اردو میں اپنانے اور اپنے ہم عصر شاعروں کو اس کی جانب راغب کرنے کی کوشش کی ہے۔ مذکورہ نوجوانوں کے مطابق شرر نے صرف قافیہ کی قید چھوڑ دینے پر اکتفا نہیں کیا۔ بلکہ اس صنف کی دوسری خوبیاں اور عملی ضرورت دکھانے کی طرف بھی خاص توجہ دی ہے یعنی بلینک ورس کی خارجی اور داخلی دونوں صفات پر اُن کی نظر تھی اور اس کے متعلق نہایت خلوص کے ساتھ انہوں نے "دلگداز" کے چند پرچوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ ڈرامہ کی حقیقت اور حالات کے مدِ نظر اردو میں بلینک ورس کی ضرورت محسوس کرتے ہیں، اور اس موضوع کے لئے اس فارم کو نہایت موزوں اور مناسب خیال کرتے ہیں۔ چونکہ انگریزی ادب میں بہترین منظوم ڈرامے بلینک ورس میں ہیں۔ اور شرر ان کی حقیقت سے اچھی طرح آگاہ تھے، اس لئے شرر کا اردو ڈراما کے لئے اس صنف کو موزوں قرار دینا کچھ عجیب بات نہیں۔ دوسرے اُن سے پہلے جب جیسا کہ اُن کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے، چند نوجوانوں نے دیگر موضوعات پر غیر مقفیٰ نظمیں لکھنے کی کوششیں کی تھیں جو بار آور نہ ہو سکیں۔ ان ناکامیوں اور انگریزی کے منظوم غیر مقفیٰ ڈراموں کی عظمت کے پیشِ نظر شرر اپنے طور پر یہ نتائج اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ "اگر اردو میں بھی کسی ڈرامہ یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی اور روانی قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہل سخن پسند نہ کرتے۔"

ڈرامے کے فنی پہلوؤں کو نگاہ میں رکھتے ہوئے شرر نے جس طرح قافیوں کی دقتوں اور بلینک ورس کی صفات کا ذکر کیا ہے، اُس کا مطالعہ نظمِ معریٰ کی تحریک کے پسِ پردہ شرر کے ذہنی پس منظر پر مزید روشنی ڈالتا ہے۔

"اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے۔ کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرع یا شعر میں ختم کر دیا جائے ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لئے قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے، اس مجبوری کے لئے انگریزی میں خاصۃً یہ نظم غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی ہے۔ جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلۂ کلام یونہی جاری رہتا ہے کہ اگر مصرعہ طرح جدا کر کے نہ دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے، شکسپیر اور دیگر شعرائے یورپ نے اسے اپنا کر شہرت پائی۔"

(مضامین شرر "دلگداز" ۱۹۰۰ء۔ ۱۹۰۱ء)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شرر نے نہایت خلوص اور سنجیدگی سے نظم معریٰ کی تمام داخلی اور خارجی خوبیوں کو سمجھتے ہوئے شعوری طور پر اس تحریک کا آغاز کیا تھا۔ اور اپنے ناول "فلپانا" کے کچھ سین نظم کر کے پانچ چھ قسطوں میں "دلگداز" میں شایع کئے تھے۔ ڈراما کا پلاٹ اور ماحول یورپی تاریخ سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا کچھ حصہ پیش کیا جاتا ہے، ملاحظہ ہو۔

ایک سین میں حاکم "سبطہ کی بیٹی" "فلورنڈا" و "ادرق" بدکار بادشاہ اسپین کے محل میں ہے اور اُس کی بدکاریوں سے خوفزدہ ہے، اپنے کمرہ میں تنہا بیٹھی کہہ رہی ہے۔

فلورنڈا ________ کس غضب میں پڑ گئی ہوں! آہ! کچھ بنتا نہیں!
کیا کروں؟ کس سے کہوں؟ کیونکر بچوں؟ اور کون ہے
جس کے آگے سر کو دے ماروں؟ یہاں کوئی نہیں
جو خبر لے اس مصیبت میں مری۔ افسوس میں
پھنس گئی کیسی بلا میں؟ میں تو آتی ہی نہ تھی

ایک سین میں "عیسٰی" (ہیرو) قلعہ کے اوپر دریا کے کنارے ٹہل رہا ہے اور غروب آفتاب کا منظر دیکھ کے کہتا ہے:-

عیسٰی (خود بخود) ________ آہ! دنیا تجھ میں کیا کیا لطف ہیں کس شان سے
دیکھو سورج ڈوبتا ہے اور کرنیں کس طرح،
پانی پر افشاں چھڑکتی ہیں! اُدھر اس کوہسار
کو طلائی کپڑے سورج نے پہنائے ہیں جہاں
گھاس کی وہ ننھی ننھی پتیاں اس دھوپ میں
جگنوؤں کے مثل تاباں ہیں، وہاں اس بیل نے
کیا طلائی جھالریں مقیش کی لٹکائی ہیں!

مندرجۂ بالا سینوں سے نظم معرّیٰ میں اظہارِ جذبات وخیالات کی نوعیت آشکارا ہوتی ہے مکالمہ کا اندازہ ذیل کے سین میں دیکھیے:-

مریم۔ (افقِ مشرق کو دیکھ کر) ________ صبح اب ہونے کو ہے
دیکھیے جھونکے نسیمِ صبح کے۔ وہ آپ کی
زلف برہم کر رہے ہیں اور تاروں کے چراغ
جھلملاتے ہیں فلک پر۔ اور سیہ چادر یہ شب
کی سکتی جاتی ہے۔ ایسا نہ ہو چڑیاں اُٹھیں،
اور جگا دیں راورق کو۔ میں تو جاتی ہوں بہن

فلورنڈا ________ کیا کروگی جا کے اب؟

ساقیہ ________ اِن کو نہ روکیں

فلورنڈا ________ کس لئے

مضامینِ شرر کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض ادبی حلقے اس تحریک کی جانب متوجہ ہوئے ہیں۔ نظم طباطبائی شروع ہی سے اس تحریک ۔۔۔انہ تھے۔ اُن کی کئی نظمیں "دلگداز" کے پرچوں میں شایع ہوئی ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی نے بھی دو ایک اچھی نظمیں لکھی ہیں۔ "دلگداز" لکھنؤ ۔۔۔ادہ ۱۹۰۰ء سے ۱۹۱۰ء کے درمیان بعض دوسرے رسالوں اور اخباروں مثلاً "مخزن" لاہور "پنجاب آبزرور" لاہور۔ "رسالہ فصیح الملک" ۔۔۔نیرنگ" رام پور۔ "دکن ریویو" حیدرآباد میں بھی غیر مقفیٰ نظم کے سلسلہ میں بحث وتکرار جاری رہی ہے۔ اور بعض لوگوں نے بڑے ۔۔۔تہ کے مضمون لکھے ہیں۔ خود شرر کے بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ بعض قدامت پسندوں اور پرانے مزاج کے لوگوں نے اس صنعت کی

سخت مخالفت کی ہے، البتہ تعلیم یافتہ اور جدید ذوق کے لوگوں نے اُن کی کوششوں کو بہت پسند کیا۔ "مخزن" میں بھی کہیں کہیں نظم معریٰ جھلک پڑتی ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ بعض تعلیم یافتہ لوگ اس تحریک سے متاثر ہو کر غیر مقفیٰ نظمیں لکھنے لگے تھے۔ لیکن شرر اپنے فتح اندلس کے ڈرامے کو مکمل نہ کر سکے۔ بقول اُن کے:۔

" اس ڈراما کے چھ سین ۱۹۰۰ء کے آخر اور ۱۹۰۱ء کے ابتدا میں "دلگداز" کے صفحوں پر شائع ہوئے تھے۔ پھر اس کی نوبت نہ آئی اور یہ ڈراما ناتمام پڑا رہ گیا۔"

(دلگداز جون ۱۹۱۰ء)

اس ڈراما کے تکمیل نہ پا سکنے کے سلسلہ میں "جدید اردو شاعری" کے مصنف عبدالقادر سروری لکھتے ہیں کہ:۔

"شرر کی صحافتی مصروفیتیں اُن کے راستہ میں حائل ہوئیں اور اُردو شاعری ایک قابل قدر کارنامے سے محروم رہ گئی۔"

بہر حال جون ۱۹۱۰ء کے پرچے (دلگداز") میں شرر نے ایک بار پھر بلینک ورس کے مسئلہ کو چھیڑا ہے۔ ڈراموں کے لئے اس فارم کی ضرورت بیان کی ہے۔ اُردو میں ڈرامہ کی ترقی کے لئے اس صنف کو لابدی قرار دیا ہے اور گزشتہ بحث ذکر کرکے مدِ نظر بلینک ورس کی تحریک کے مخالف گروہ "پرانے مذاق کے شعراء" "یک رنگ اور" "قدامت پرست" "لوگوں کو خوب سنائی ہے اور پھر" انگریزی مذاقِ سخن سے ناواقف" لوگوں پر ڈراما کا کسی قدر حصہ چند مقامات سے منتخب کر کے پیش کیا ہے۔

اس مضمون سے بہت سے لوگ پھر اُن کے غیر مقفیٰ ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔ لہذا اگلے پرچے میں شرر لکھتے ہیں:۔

" جون کے "دلگداز" کو پڑھ کر متعدد قدردانوں نے اسے پسند کیا اور تاکید کی کہ اس ڈرامہ کو پورا کیا جائے۔ اور "دلگداز" میں نظم معریٰ کا سلسلہ برابر جاری رکھا جائے۔ اُن کی خواہش ہے کہ ہم اپنے اس فتح اندلس کے ڈراما کو بھی پورا کریں۔ لیکن سرِ دست ایک نیا مختصر ڈراما جو صرف دو سینوں میں ختم ہو گیا ہے موزوں کر کے نذرِ ناظرین کرتے ہیں۔ یہ ڈرامہ رومۃ الکبریٰ کی تاریخ سے ماخوذ ہے ........."

اس تحریر کے بعد نیا منظوم ڈراما بعنوان "مظلوم ورجینا" پیش کیا ہے۔

ان باتوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شرر کس قدر خلوص کے ساتھ اُردو شاعری میں نظم معریٰ کی بنیاد ڈالنا چاہتے تھے۔ لیکن کچھ دوسری مصروفیتوں کے باعث اس جانب توجہ نہ دے سکے۔

شرر کی تحریک کے زمانہ میں طباطبائی، اور اسمٰعیل میرٹھی کے علاوہ چند غیر معروف لوگوں نے بھی بے قافیہ نظمیں لکھی ہیں۔ اس دور میں یہ تحریک دس بارہ سال کے عرصہ میں ہی اُبھری اور ختم بھی ہو گئی۔ گنتی کی چند نظمیں کہیں کسی پرانے رسالے میں نظر پڑ جاتی ہیں۔ ان کی حیثیت بھی ابتدائی تجربوں کی ہے۔ ادبی اور فنی پختگی کہیں ایک آدھ نظم میں جھلک پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر اسمٰعیل میرٹھی کی "تاروں بھری رات" موضوع اور فن دونوں لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ غیر مقفیٰ نظموں کا ادبی اور فنی جائزہ میرے موضوع سے خارج ہے۔ مجھے صرف اُردو شاعری کی ہیئت میں تبدیلیوں کے سلسلہ میں اس تحریک کی تاریخی اہمیت اُجاگر کرنا مقصود تھی۔ کیونکہ بہت سے لوگ ابھی تک اس تحریک سے ناواقف ہیں اور نہیں جانتے کہ اُردو شاعری میں قافیہ سے گریز کی تحریک کب اور کیوں شروع ہوئی اور کن لوگوں کے ہاتھوں اس تحریک کا آغاز ہوا۔ بعض لوگ صرف ان ناموں کو جانتے ہیں اور بس۔ پچھلے صفحات میں اس تحریک کا پس منظر پیش کیا گیا ہے اور اس کی ضرورت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ مزید واقفیت کے لئے اس عہد کے مشہور و معروف شاعر اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے علاوہ دو ایک گمنام اشخاص کی بھی ایک ایک نظم تحریر کی جاتی ہے جو اس مقصد کے لئے غیر ضروری نہ ہوگی۔

اسماعیل میرٹھی جدید طرز کے بڑے نمایندہ شاعر تھے۔ ان کے مجموعۂ کلام میں دو غیر مقفیٰ نظمیں بھی شامل ہیں۔ ایک میں تاروں سے خطاب کیا گیا ہے اور دوسری کا موضوع ہے "چڑیا کے بچے" شرر نے ڈرامے کے لئے بلینک ورس کا استعمال کیا تھا۔ اسماعیل میرٹھی نے دیگر موضوع کے لئے اس فارم کو اپنایا ہے۔ اور کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ ان نظموں کی روانی، آزادہ روی اور موضوع کا تسلسل قابلِ تعریف ہے۔

ایک نظم "تاروں بھری رات"

ارے چھوٹے چھوٹے تارو — کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہو وے — مجھے کس طرح تحیّر
کہ تم اونچے آسماں پر — جو ہے کُل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے — کہ کسی نے جڑ دیئے ہیں
گہر اور لعل گویا

بیسویں صدی کے آغاز سے رسالہ "مخزن" میں بھی کبھی کبھی غیر مقفیٰ نظمیں شایع ہوتی رہی ہیں۔ ان میں سے بعض انگریزی نظموں کے ترجمے ہیں جو اکثر غیر معروف اشخاص نے کیے ہیں۔

عبدالحلیم شرر کے دونوں منظوم ڈرامے غیر ملکی تاریخ و ادب پر مبنی ہیں۔ لیکن اُسی عہد میں "مخزن" میں ایک غیر مقفیٰ مختصر ڈرامہ شایع ہوا ہے جس کا مواد، کردار اور ماحول خالص ہندوستانی ہیں۔ اورنگ زیب بادشاہ کی دختر زیب النساء اور عاقل خاں کے عشق کا دردناک انجام ڈرامائی انداز میں منظوم کیا گیا ہے۔ "مخزن" کے اڈیٹر شیخ عبدالقادر اس نظم کے آغاز میں بطور تعارف لکھتے ہیں:۔

"نظم معریٰ کا یہ نمونہ ہمارے لایق دوست سید علمدار حسین صاحب واسطی کی طبع جدت پسند کا نتیجہ ہے۔ یہ اُس طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دلگداز میں انگریزی ڈراما کے ترجمہ کے لئے مروج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ یہ محض ترجمہ نہیں بلکہ ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصّہ کو اپنے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔" اس ڈرامہ کا نام "شہید ناز" ہے۔

زیب النساء اپنے عاشق صادق عاقل خاں کے ساتھ ایک خانہ باغ میں مصروفِ گلگشت ہے کہ ایک خواص بدحواس ہانپتی ہوئی زیب النساء کے قریب آ کر عرض کرتی ہے:۔

**خواص** ــــــ ہو گئی ہے اعلیٰحضرت کو حضور اس کی خبر
**زیب النساء** ــــــ (گھبرا کر) ہائیں! کیا سچ؟ جلد بتلا کس طرح؟ کیونکر ہوئی؟
**خواص** ــــــ اے حضور اب کیا کہوں
**زیب النساء** ــــــ ہاں جلد کہہ مت دیر کر
**خواص** ــــــ اعلیٰحضرت یہ سمجھ لیجئے ہیں پہونچا چاہتے
**عاقل خاں** ــــــ (زیب النساء سے) جس طرح ممکن ہو مجھ کو یاں سے باہر کیجئے۔
**زیب النساء** ــــــ دیکھو! استقلال
**عاقل خاں** ــــــ کس کا استقلال میری جان پر ہے آبنی!

اردو شاعری میں صوری تبدیلیاں لانے کی کوشش میں حیدر علی نظم طباطبائی کا نام بھی قابلِ تحسین ہے۔ نظم معریٰ کی تحریک میں آپ شرر کے ہمنوا رہے ہیں۔ اس کے علاوہ آپنے انگریزی طرز کے ترکیب بند یعنی اسٹانیزا کو اردو میں رائج کیا ہے۔ اس سلسلہ میں آپ لکھتے ہیں:۔

"ترکیب بند کا قاعدہ مستمرہ یہ ہے کہ ہر بند میں اشعار عدد مساوی ہوتے ہیں۔ اس میں یہ قباحت تھی کہ اگر کسی زمین میں یہ عدد معین سے زیادہ اچھے شعر نکلیں تو چھوڑ دینا پڑتے تھے۔ اگر کم نکلیں تو بھرتی کرنے کے لئے شعر کہہ کر عدد کو پورا کرنا پڑتا تھا۔ اس سبب سے خلاف جمہور میں نے اس التزام کو عمداً ترک کیا ہے۔ جسے میں ترکیب بند کی اصلاح سمجھتا ہوں اہل نظر اس طریقہ کو پسند فرمائیں گے"

(دیوان طباطبائی دیباچہ نظم خطاب بہ اہل اسلام)

طباطبائی کے مندرجہ بالا بیان سے صاف ظاہر ہے کہ آپ فارم اور قید و بند کے مقابلہ میں شاعرانہ خیال اور موضوع کی آزادی کو ترجیح دیتے ہیں۔ اور جب قدیم اصنافِ سخن کی جکڑ بند کو اپنے تخیل کی راہ میں حایل دیکھتے ہیں تو خلافِ جمہور مروجہ طریقۂ نظم سے بغاوت کرکے نئی راہ اختیار کر لیتے ہیں اور ہر بند میں معین تعداد کے مطابق شعر لکھنے کے بجائے انگریزی طریقہ کے مطابق کم و بیش جتنے اشعار میں خیال موزوں ہو جائے ایک بند میں بیان کرتے ہیں۔ پرانے طریقہ میں مواد کو ہیئت کے مطابق ڈھالنا پڑتا تھا۔ نئے طریقہ سے ہیئت خود بخود مواد کے مطابق ڈھل جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ طباطبائی اُردو شاعری میں معانی کو آزاد رکھنے کے لئے قافیہ کی بیڑیاں بھی کاٹ پھینکنا چاہتے ہیں۔ وہ محض انگریزی شاعری کی نقالی میں غیر مقفیٰ نظمیں نہیں لکھتے۔ برعکس اس کے انھیں اس بات کا شعور ہے کہ قافیہ کی پابندی شاعری کے آزاد اور بھرپور فطری رقص میں مخل ہوتی ہے اسی خیال کے مدِنظر اُنہوں نے بلینک ورس کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ اس قول کے ثبوت میں طباطبائی کی ایک غیر مقفیٰ نظم پیش کی جاتی ہے۔ یہ نظم اُنہوں نے بلینک ورس کی حقیقت پہ لکھی ہے ملاحظہ ہو:۔

### بلینک ورس کی حقیقت

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور ——— ان میں
اِک نثر مرجّز بھی ہے۔ یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن تو مگر قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو۔ رہیں معانی آزاد
ظاہر میں تو اِک سہل سی ہے بات مگر
اب تک نہ قدم کسی کا اٹھا۔ یعنی
اِس پہ سالک راستہ ہے جس میں
آثار کہیں نقشِ قدم کے بھی نہیں
یا یوں سمجھو کہ قافیہ ایک عصا
تھا ہاتھ میں اک ضعیف کے جب اس کو
چھوڑا تو قدم اُٹھانا دوبھر ہوا
العادۃ کا لطبیعۃ الثانیۃ ہے

اس نظم میں طباطبائی نے "بلینک ورس" کو نثر مرجّز کہا ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے، بے قافیہ شاعری کی تحریک کے آغاز ہی میں "نثر مرجّز" اور "نظم غیر مقفیٰ" کا تنازع شروع ہو گیا تھا، اور رسالہ فصیح الملک، رسالہ مخزن، دلگداز، پنجاب ریویو اور دکن ریویو میں یہ جھگڑا کافی عرصہ چلتا رہا۔ چونکہ بلینک ورس میں عروضی بحور کا التزام کیا جاتا تھا، اور صرف قافیہ کی پابندی

اُٹھا دی گئی تھی۔ اس لئے شرر نے اس نئی صنفِ سخن کو "نظمِ غیر مقفیٰ" کا نام دیا تھا۔ یعنی وہ نظم جس میں قافیہ نہ ہو۔ بعض اساتذۂ فن اس نام کو قبول نہ کرتے تھے۔ وہ نثر مرجز کو "بلینک ورس" کا مترادف سمجھتے تھے۔ اس لئے اس نام کو "نثر مرجز" کہنے پہ ہی مُصر تھے۔ اس اختلاف کی بنیاد یہ تھی کہ قدیم فارسی انشاء میں نثر کی ایک خاص قسم موجود تھی، جس میں دو فقروں کے کلمات ہموزن ہوتے ہیں، لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ اسے نثر مرجز کہتے ہیں۔

مثلاً :- خیالِ ناظم بے تعلق قامت و دلربائی ناموزون ست و قیاس ناشر بے تمسک کا کل سو میائی نامربوط۔

اس عبارت میں دونوں فقروں کے الفاظ کا موازنہ کریں تو سب میں تقابل اور وزن ملے گا، لیکن قافیہ نہیں ہے۔ اس بنا پر قیاس غالب یہی رہا ہے کہ "نثر مرجز" اور "بلینک ورس" ایک ہی چیز ہے۔ اور طبا طبائی نے بھی اسی خیال میں اپنی غیر مقفیٰ نظم کو "نثر مرجز" کہا ہے۔ لیکن "بلینک ورس" کو نثر مرجز کہنا صحیح نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ "نثر مرجز" میں تقابل اور وزن شرط ہے اور قافیہ نہیں ہوتا، لیکن ایک تو اس فقرے سے وزنِ بحور پہ پورے نہیں اُترتے۔ دوسرے شاعری ایک خاص قسم کے جذباتی تخیل، آہنگ اور طرزِ ادا کا نام ہے نہ کہ الفاظ کے محض تقابل اور وزن کا۔ اسی بنا پر شرر نے "بلینک ورس" کو نثر مرجز ماننے سے انکار کر دیا تھا اور اس صنفِ سخن کو غیر مقفیٰ کے نام سے منسوب کیا تھا، اسی دوران میں مولوی عبدالحق نے اس نئی نظم کا نام "نظمِ معرّیٰ" تجویز کیا تھا۔ معرّیٰ کے معنی ہیں خالی، تہی، برہنہ۔ اس طرح نظمِ معرّیٰ سے مراد وہ نظم ہے جو قافیہ سے خالی ہو یا جس میں قافیہ نہ ہو۔ شرر نے یہ نام بہت پسند کیا تھا۔ چنانچہ پہلے ڈرامہ کا پانچواں سین شایع کرنے سے پیشتر لکھتے ہیں "نظمِ غیر مقفیٰ کو ہم آیندہ نظمِ معرّیٰ ہی لکھا کریں گے"۔

ہر صورت اُردو شاعری میں قافیہ کی قید سے انحراف کی تحریک سے تاریخی حیثیت و اہمیت میں فرق نہیں آتا، نہ اُردو شاعری کے ارتقا اور نثر مرجز کا آپس میں کوئی رشتہ ہے اور نہ آج تک کوئی ایسا تاریخی ثبوت اور استدلال مہیا ہوا ہے جس سے ثابت ہو کہ "نثر مرجز" کو کبھی شاعری کا رتبہ دیا گیا۔ یا یہ صنف پابند شاعری کے مقابلہ میں آزادیٔ اظہار کی غرض سے ایجاد کی گئی۔ پھر بھی اُس عہد کے پرچوں میں اِس بحث و تکرار کے مطالعہ سے نظمِ معرّیٰ کی تحریک پر مزید روشنی پڑتی ہے۔

اُردو کی ظاہری ساخت میں تبدیلی لانے کی یہ پہلی کوشش تھی جس کے متعلق بہت کم لوگ جانتے ہیں۔ اکثر یہی سمجھتے ہیں کہ سنہ ۱۹۳۶ء کے بعد نئے اور ترقی پسند شاعروں نے ہی پہلے پہل ہیئت کے روایتی سانچوں میں توڑ پھوڑ شروع کی ہے۔ عام ناواقفیت کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس عہد کے متعلق کسی ادیب نے انصاف سے کام نہیں لیا۔ اکثر مضامین سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے نقادوں نے کبھی سنجیدگی اور غور و خوض سے اس تحریک کا مطالعہ نہیں کیا۔ فقط سرسری تعلیم کی بنا پر مختصر مضامین میں اس عہد کی خانہ پُری کی خاطر قافیہ سے انحراف کے ذیل میں شرر اور طبا طبائی کا برائے نام ذکر کر دیا ہے اگر کوئی اس سے آگے بڑھا ہے تو محض جدت طرازی سمجھ کر چھوڑ گیا ہے۔ شاید اس تحریک کے جلد خاموش ہو جانے سے یہ اندازہ کیا جاتا ہے کہ اس کے پیچھے کوئی سوچی سمجھی کوشش کارفرما تھی۔ ہر حالت میں شرر اور طبا طبائی کے شعور پر حرف آتا ہے۔ لیکن حقیقت حال واضح نہیں ہو پاتی۔ بعض ادبی مسئلوں میں نقادوں کی سہل انگاری یا کم علمی یا کم فہمی سے طالب علم اور شعر و ادب سے دلچسپی رکھنے والے عام لوگ بھی گمراہ رہتے ہیں۔ سستے اور چھچھورے مضمون نگاروں کو چھوڑیئے۔ ہمارے مایۂ ناز اور قابلِ تعریف ادبی نقاد سید احتشام حسین بھی اس سلسلہ میں تنقید کے فرض سے عہدہ برآ نہیں ہو پاتے۔

"جہاں تک صرف قافیہ ترک کرنے کا سوال ہو اس کی کوشش مولانا شرر، اسمٰعیل میرٹھی اور نظم طبا طبائی کے یہاں دکھائی دیتی ہے، لیکن وہ صرف جدت طرازی تھی، اس کا تعلق کسی تحریک اور شاعرانہ شعور سے نہ تھا۔"

(احتشام حسین۔ مضمون مواد اور ہیئت۔ کتاب تنقیدی جائزے)

پچھلے صفحات میں ہم نے شرر اور طباطبائی کی تحریروں کے حوالہ سے دونوں کے ذہنی پس منظر کو پیش کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے قافیہ کی بے جا پابندیوں کو محسوس کرتے ہوئے شعوری طور پر قافیہ سے گریز کیا ہے۔ نظم معریٰ کے نمونے پیش کیے ہیں اور اس طرز کو رواج دینے کی کوشش کی ہے۔

شرر کا اُردو ڈرامے کی ضرورت کو محسوس کرنا" قافیہ وغیرہ کی قیدوں" سے بیزاری کا اظہار کرنا "ڈراما کی حقیقت اور حالت" کے مد نظر "مکالمہ اور گفتگو" میں "نثر عاری کی حقیقی شان" "سادگی، بے تکلفی اور روانی" کے لئے نظم معریٰ کو "نہایت ہی مناسب بلکہ لابدی" سمجھنا، اہل سخن کے سامنے اس" نظم کی خوبیاں اور ضرورت" واضح کرنے کے ساتھ اس کو "اصلی شان" میں دکھانے کی غرض سے "منظوم ڈراما شایع کرنا" ہمعصر شعرا کو اس طرز پر دعوت فکر دینا اور اس سلسلہ میں لوگوں کی رائے طلب کرنا "تعلیم یافتہ گروہ" "انگریزی مذاق کے قدر دانوں" اور موجودہ مذاق سخن سے اُنس رکھنے والے لوگوں کی پسندیدگی "پُرانے مذاق کے شعراء" بعض "قدامت پرست" اور "اگلے رنگ انشاء کے دلدادہ" لوگوں کی مخالفت، نثر یا نظم کا سوال، اس پر بحث و تکرار کا آغاز، وقت کے مشہور و معروف رسالوں کا اس تنازع میں حصہ لینا تعلیم یافتہ نوجوانوں اور بعض کہنہ مشق شاعروں کی کوششیں، قدیم مذاق کے شعراء کے اعتراضات، شرر کا کلاسکل زبانوں" سنسکرت، یونانی، لاطینی، عربی" کے ساتھ انگریزی اور یورپ کی دیگر زبانوں میں نظم معریٰ کے حوالے دینا، معترضوں کے جواب میں دلائل مہیا کرنا۔ قدامت پرستوں کی مٹ دھرمی پر دلگداز جون ۱۹۰۱ء میں ایک مضمون میں شرر کا بے باکانہ رویہ، شاعری کے معنوی پہلوؤں پر زور دیتے ہوئے یہ کہنا کہ "اب اُردو میں ڈرامے ضرور تصنیف ہوں گے کیونکہ جو لوگ انگریزی ڈرامہ کا لطف اُٹھا چکے ہیں وہ تاوقتیکہ خود اپنی زبان میں ڈرامہ کا لطف پیدا نہ کریں گے بچ نہیں رہیں گے ......." اور پھر دوسری جگہ یہ لکھنا کہ "زمانے کی پیشین گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کو اُردو میں رواج ہوگا ...... اس کو اپنائے بغیر اُردو میں ڈرامے کے فن کو ہرگز ترقی نہیں ہو سکتی"۔

دوسری طرف طباطبائی ترکیب بند کے قاعدہ مستمرہ کو عمداً "ترک" کرتے ہیں، معنی کو آزاد رکھنا چاہتے ہیں، قافیہ کی چیز کو محسوس کرتے ہیں۔ رقص گاہ شعر و شاعری میں "آزادہ روی ہے جن کا شیوہ" ان کی چال دیکھ دیکھ کر "رشک" کھاتے ہیں۔ پابہ زنجیر اور ہاتھ میں عصا لے کر چلنے کے بجائے "بسانِ رقصِ طاؤس" "طبعی حرکتوں اور" فطری رقص "کو ترجیح دیتے ہیں۔ "نشاط" اور "رقص" میں "وجد" اور "سرخوشی" میں فطری ہم آہنگی کو پسند کرتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر مواد اور ہیئت میں معنی اور صورت میں مناسبت چاہتے ہیں تاکہ "ارادہ اور قافیہ لے چلا کسی اور طرف"۔

اب اس تحریک کے دوسرے پہلو کی طرف آیئے۔ شرر اور طباطبائی کی کوششوں اور اسمٰعیل کی دو ایک نظموں کے بعد ایک عرصہ تک غیر مقفیٰ نظم کا کوئی نشان نہیں ملتا تاوقتیکہ جدید عہد میں نئی نسل کے شاعر نئے سرے سے آزاد نظم نگاری کی بنیاد نہیں ڈال دیتے۔ اس پندرہ بیس سال کے درمیانی وقفہ میں کسی شاعر نے نظم معریٰ کی جانب رخ نہیں کیا۔ یہ تحریک آگے نہ بڑھ پائی اور شروع کی چند نظموں تک ہی محدود رہ گئی۔ ایسا کیوں ہوا یہ سوال کافی اہم ہے۔ خاص طور پر اس لئے کہ ایک صحت مند اور ترقی پسند تحریک کا اس طرح اُبھرتے ہی دب جانا اور پھر اس وقت جبکہ شاعری ہی نہیں بلکہ زندگی کی اساس اور بالائی تعمیر کے ہر گوشہ میں اصلاح، تبدیلی اور اضافہ کا رجحان عام ہو، بہت عجیب بات ہے۔ اس امر کے پس پردہ چند وجوہ تو ظاہر ہیں۔ ایک تو شرر اور طباطبائی کے ہمعصر (بقول شرر قدامت پرست) شعراء آغاز ہی میں اس طرز سخن کے حق میں نہ تھے چہ جائیکہ اس تحریک کے متعلق کوئی صحت مندانہ اختیار کرتے، اس کی پرورش میں ہاتھ بٹاتے انہوں نے پڑتے ہی چند سطحی دلایل کے ساتھ نظم معریٰ کو اردو شاعری کے مزاج کے ناموافق قرار دیدیا۔ کبھی اس صنف کو از اقسام نظم تسلیم نہیں کیا اور تادم مرگ اس بدعت کو منہ نہیں لگایا، دوسرے شرر، طباطبائی اور اسمٰعیل کی نظمیں ابتدائی تجربے تھے۔ ان میں ابھی فن کی پختگی نہ آئی تھی مواد اور ہیئت، تاثر اور اسلوب بیان کا وہ امتزاج اور

آہنگ ابھی ناپید تھا جو کسی صنف میں ازخود باعثِ جذب و کشش ہو سکتا ہے۔ اسمٰعیل کی دونوں نظمیں مقابلتاً زیادہ کامیاب ہیں لیکن غزل اور پابند شاعری کے سرمایے کے سامنے ایک دو نظمیں کس شمار میں۔ تیسرے ان لوگوں نے اپنی عمر کے آخری حصّہ میں اس طرز کی طرف دھیان دیا تھا۔ شرر شاید صحافتی مصروفیتوں کی بنا پر زیادہ توجہ نہ دے سکے۔ اور پھر شاعری میں مانوس آزمودہ اور جانی پہچانی راہ کو چھوڑ کر کسی نئی راہ کو اختیار کرتے ہیں رواں دواں بڑھتے جانا بہت حد تک ناممکن ہوتا ہے۔ طباطبائی نے اپنی نظم "بلینک ورس" کی حقیقت میں ان دقتوں کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ اس طرح ان کوششوں میں تسلسل اور ربط کی خامی رہ گئی۔ تعداد اور قدر دونوں لحاظ سے تسلی بخش کام نہ ہو پایا۔ جو مستقبل کے شاعروں کے ذہن کو مقناطیسی قوت سے اپنی جانب کھینچ لیتا ہے۔ ان امور کے سبب نظم معریٰ کی تحریک کمزور رہا۔ لیکن یہ کہنا کہ صرف انہی وجوہ کے زیر اثر نظم معریٰ کی تحریک ختم ہو گئی میرے خیال میں درست نہیں۔ ایک طرف تو اس تحریک کے پیچھے تاریخی شعور کام کر رہا تھا۔ شرر اور طباطبائی نے نہ صرف قافیہ کی بیجا پابندیوں کی جانب لوگوں کے ذہن کو متوجہ کیا تھا بلکہ نظم معریٰ کی ضرورت اور نوعیت بھی واضح کر دی تھیں۔ ادھر انگریزی تعلیم کے زیر اثر مغربی علوم، فنون اور تصورات روز افزوں لوگوں کے ذہنوں کو اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی، آزادی اور ترقی کی آرزوئیں بیدار ہو رہی تھیں۔ اس صورت حال میں ایک صحت مند فنی تحریک کا بیدار ہو کر یوں ختم ہو جانا اور آئندہ پندرہ بیس سال کے عرصہ میں کسی کا اس طرف رخ نہ کرنا کچھ معنی رکھتا ہے۔ اس امر کے پیچھے مذکورہ بالا وجوہ سے کہیں زیادہ طاقت ور اور فیصلہ کن طاقت کا ہاتھ نظر آتا ہے۔

اس سلسلہ میں میں کہوں گا کہ پہلی بڑی جنگ کے بعد نئے خارجی حالات کے زیر اثر ہمارے شاعر بعض نئی قدروں کی طرف مائل ہوئے ہیں اور ایک عرصہ تک نئے رجحانات میں منہمک رہے۔ بدیں وجہ غیر شعوری طور پر نظم معریٰ کی جانب رخ نہیں کر سکے۔ غدر کے بعد انیسویں صدی کے آخر میں تبدیلی، ترقی اور آزادی کے جذبہ کے تحت ہندوستان نے اصلاح اور تجدید کی سیدھی راہ اختیار کی تھی۔ حسب حال اس راہ پر چلنے میں مجموعی طور پر ملک اور قوم کی بھلائی اور بہتری پنہاں تھی۔ اس لحاظ سے راستہ روشن تھا۔ منزل مقصود تک رسائی کی امیدیں بندھی تھیں۔ سیاسی طور پر حالات راہ دے رہے تھے۔ انگریزوں سے دوستی اور صلح کے ناطے حکومت میں شرکت کے امکانات نمایاں تھے، ملازمتوں میں مراعات حاصل کی جا رہی تھیں، سماجی اور اخلاقی اصلاح بھی جاری تھی۔ ادب و فن بھی صحت مند راہ پر گامزن تھا۔ معاشی، سیاسی، تہذیبی و تمدنی ہر لحاظ سے مستقبل سے کوئی امیدیں وابستہ تھیں۔ امید و گمان کی اس فضا میں لبرل قسم کی سیاسی تحریک چل رہی تھی، اصلاحی تحریک کے سہارے جدید شاعری بھی خود اعتمادی سے سیدھی سیدھی آگے بڑھ رہی تھی۔ ۱۹۱۴ء تک یہی رجحان عام تھا۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد ایک نئی فضا تیار ہو چکی تھی۔ انگریزی تعلیم اور مغربی تصورات کے زیر اثر ذہن زیادہ حساس ہو گیا تھا، مغربی تہذیب و طرز معاشرت سے زیادہ قربت حاصل تھی۔ ہر قسم کی واقفیت میں اضافہ ہو رہا تھا۔ سائنس کے کرشمے، نئے نئے سماجی، سیاسی اور علمی نظریے نگاہوں میں سما رہے تھے۔ پھر جنگ کی تباہیوں اور بربادیوں کا احساس تھا۔ اقتصادی بحران اور سیاسی کشمکش نے ایک عالم کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ اس جنگ نے سرمایہ داری اور سامراجی نظام کی ریاکاری اور فریب کاری کے تمام پردے فاش کر دیئے تھے۔ سامراجی نظام کا سیاہ اور مفسد پہلو واضح ہو چکا تھا۔ ہندوستان میں انگریزی سامراجی حکومت کے قبیح نتائج بھی سامنے آ گئے تھے۔ غلامی، افلاس و سرمایہ داری، شہروں کی غیر تسلی بخش زندگی، مذہبی تفریق، جاگیرداری شکنجے، عام سطح پر انفرادی زندگی کی تلخیاں، نادانیاں اور ناکام حسرتیں، ان کے ساتھ سماجی اور مذہبی پابندیاں۔ اس پر آزادی کی قومی تحریک کو کچلنے کے لیے انگریزی حکومت کا وحشیانہ ظلم و تشدد۔ اس فضا میں دیرینہ امید اور خوش خیالی کا بت کیسے کھڑا رہتا۔ تمام ملک میں جوش و جذبے کی لہریں دوڑنے لگیں۔ بین اسلامی تحریک نے مزید تیل چھڑکا۔ انگریزوں کے خلاف دشمنی کے جذبات اور بھی بھڑک اٹھے۔ یہ باتیں نہایت اہم اور فوری توجہ کے قابل تھیں، ان کا ردِ عمل لازمی تھا۔ سیاسی آزادی کی تحریک تیز اور تند ہو گئی تھی اور دن بدن عوامی اور انقلابی نوعیت اختیار کر رہی تھی۔ ہماری شاعری بھی اب تبدیلی اور

ارتقار کی ایک ہی سیدھی لکیر پر چلنے کی بجائے نئی زاویوں سے ہو کر آگے بڑھنے لگی۔

اقبالؔ چونکہ اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے اور فلسفی ذہن کے مالک تھے۔ وہ سنجیدہ فکر کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔ نظریاتی مسئلہ، قوم، زندگی اور انسان کے اہم مسائل کے حل کی جستجو میں محو ہو جاتے ہیں۔ جوشؔ ملیح آبادی نوعمر تھے اور معمولی پڑھے لکھے۔ سنجیدہ اور مربوط فکر ان کے بس کی چیز نہ تھی۔ ان کے یہاں انقلاب، شباب اور بے پناہ جوش کے سوتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ اس کے بعد ان کی شاعری زیادہ تر اسی رُخ رہتی ہے۔ پنجاب میں اخترؔ شیرانی اس عہد کی نمایندگی کرتے ہیں، وہ بھی نوعمر تھے، لیکن انگریزی تعلیم یافتہ۔ وہ مغرب کی رومانوی تحریک سے متاثر ہوتے ہیں۔ ایک اور زندگی کے تلخ حقایق کے بارے میں مفکرانہ انداز میں سوچنے یا حالات سے ٹکرانے کی بجائے وہ دل آسودگی اور تسکین کی خاطر اس دنیا سے ماورا ایک نئی اور دل پسند تخیلی دنیا آباد کر لیتے ہیں۔ رومانویت اُن کا عام رجحان ہے۔

اس عہد کی شاعری پر نگاہ ڈالنے سے صاف نظر آتا ہے کہ یہ رجحانات اُس عہد کے شاعرانہ شعور پر حاوی رہتے ہیں۔ دوسرے نظم نگار شاعر بھی کم و بیش ان ہی رجحانات کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ جیسا کہ اس وقت عام رجحان تھا۔ اقبالؔ نے بھی غزل اور پابند نظم گوئی سے شاعری کا آغاز کیا تھا اور اس فارم میں "ہمالہ" "شمع و شاعر" "شکوہ" جیسی بہترین نظمیں مہیا کی تھیں۔ بعد میں اقبالؔ فلسفیانہ فکر میں زیادہ محو ہو جاتے ہیں اور پابند نظم گوئی میں قدیم استعاروں اور کنایوں کو نئے معنی پہنا کر اظہار خیال کی نئی راہیں نکال لیتے ہیں۔ یہ ایک نفسیاتی امر ہے کہ جس فارم میں کبھی بہترین شاعری سرانجام پاتی ہے لوگوں کو وہ فارم غیر شعوری طور پر عزیز رہتی ہے۔ اس طرح اقبالؔ کی شہرۂ آفاق شاعری ایک نئے اسلوب میں پابند نظم گوئی کا سکہ بٹھاتی ہے۔ جوشؔ انگریزی تعلیم سے نابلد ہونے کے سبب انگریزی اصنافِ سخن میں دلچسپی نہیں لیتے۔ پھر لے کی یکسانیت تال اور کھٹکوں کا اُن کی انقلابی گھن گھرج اور شباب کے بلند آہنگ نعروں کے ساتھ فطری میل ہے۔ اس طرح وہ فطری طور پر پابند نظم گوئی اختیار کیے رہتے ہیں۔

مزید برآں اسی عہد میں غزل کا احیار شروع ہوتا ہے۔ اصلاحی تحریک اور جدید شاعری کے مقابلہ میں غزل پس پشت چلی گئی تھی۔ سنہ ۱۹۱۲ء کے لگ بھگ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی مشہور و معروف کتاب "محاسن کلام غالب" شایع ہوئی۔ اس کے ذریعہ غالبؔ کے طرز فکر اور اسلوب غزل گوئی سے لوگ پہلی بار نئی طرح سے آشنا ہوئے اور بے حد متاثر ہوئے۔ غزل کا جادو پھر سے جاگ اُٹھا۔ غالبؔ کے رنگ میں غزلیں لکھی جانے لگیں۔ کلاسکی غزل گو شعرار کا پھر سے مطالعہ کیا جانے لگا۔ میرؔ کا طرز بھی پسند کیا گیا۔ لکھنؤ روایت پرستوں کا گھر تھا۔ لکھنؤ نے حالیؔ اور آزادؔ کی اصلاحی تحریک کا مذاق اُڑایا تھا۔ لکھنؤ کے شعرار نے شررؔ کی نظم معرّیٰ کی تحریک پر سخت اعتراض کیے تھے۔ تمام ملک میں جدید شاعری کے چرچے تھے، مگر لکھنؤ کے شعرا ان ہی قدیم روایات کی ایک الگ دُنیا بسائے ہوئے تھے۔ جہاں غزل صدر محفل تھی، لکھنؤ میں آہستہ آہستہ غزل کے اسلوب میں خاموش تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ عزیزؔ لکھنوی اور ثاقبؔ لکھنوی غالبؔ سے کافی متاثر تھے۔ غزل کے احیار میں لکھنؤ نے بھی حصہ لیا۔ عزیزؔ اور ثاقبؔ کے بعد اثرؔ لکھنوی نے میرؔ کا رنگ اختیار کیا اور غزل کو جذباتی آنچ دے کر چمکایا۔ ادھر فانیؔ بدایونی، اصغرؔ گونڈوی نے بھی غزل کی راہ اختیار کر لی تھی۔ جدید غزل میں جہاں قدیم روایات سے استفادہ کیا گیا نئے موضوع اور اسالیب کو بھی جگہ دی گئی۔ حسرتؔ موہانی اور اصغرؔ اپنے دور کے بہترین غزل گو شاعر نکلے۔ ان کے اثر سے اور بھی کئی شاعر اس جانب راغب ہوئے۔ نتیجہ کے طور پر نظموں کے ساتھ غزل کا چلن پھر عام ہو گیا اور بعض شعرار ہمہ تن اسی صنف میں محو ہو گئے۔

پھر بھی اس عہد میں شاعری کی ہیئت میں تبدیلیاں لانے کی کوشش کا فقدان نہیں ہے۔ عظمت اللہ خاں، اخترؔ شیرانی، حفیظؔ جالندھری افسرؔ اور ساغرؔ نظامی نے مختلف تجربے کیے ہیں۔ نئے مواد کا اثر ہیئت کے کسی نہ کسی عنصر پر ضرور پڑتا ہے۔ اس عہد میں پابند نظم گوئی کے دائرے میں ہی بہت سی ہیئتی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ اخترؔ شیرانی اور حفیظؔ جالندھری نے حسن اور رومان کی تکمیل میں مختلف ذریعوں سے

صوری آہنگ، موسیقی اور صوتی تلذذ پیدا کرنے کی نہایت کامیاب کوششیں کی ہیں۔ نظموں میں بندوں کی ترکیب و ترتیب کو بدلا ہے۔ قافیہ کا نیا بندوبست کیا ہے۔ بحر کے ارکان کو دو مصرعوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے۔ درمیانی قافیہ کا استعمال کیا ہے۔ ساغر نظامی نے بھی شروع شروع میں اس قسم کے تجربے کئے ہیں۔ افسر نے بھی اس طرح کی نظمیں لکھی ہیں۔ اختر شیرانی نے انگریزی طرز میں سانیٹ بھی لکھے ہیں اور اپنی کوششوں سے سانیٹ کو اردو میں مقبول کیا ہے۔ سانیٹ میں مصرعوں کی تعداد معین ہوتی ہے لیکن قافیہ کی ترتیب کے کئی اسلوب ہیں۔ اس لحاظ سے سانیٹ اردو شاعری کی روایتی اصنافِ سخن کے مقابلہ میں ذرا آزادی پسند ہے۔ اس طرح رومانوی شاعروں نے جہاں نئے موضوع اور مواد سے اردو شاعری کو مالا مال کیا ہے وہاں اصنافِ سخن میں بھی گراں قدر اضافہ کیا ہے۔

عظمت اللہ خاں رومانوی شاعروں سے بھی بازی لے گئے ہیں۔ انہوں نے اردو شاعری میں ہمہ گیر تبدیلی لانے کی سعی کی ہے۔ ان قول کے ثبوت میں عظمت اللہ خاں کا معرکۃ الآرا مضمون بعنوان "شاعری" مطبوعہ رسالہ اردو ۱۹۲۳ء اور ان کا مجموعۂ کلام "سریلے بول" موجود ہیں۔ عظمت اللہ نے اردو شاعری کو معنوی اور صوری دونوں لحاظ سے ہندوستانی ماحول اور فضا کی کوئی پرکھ ہے۔ غیر مناسب اور ناموافق مادوں کو قبول کرنے سے صاف انکار کیا ہے۔ اردو عروض اور اصنافِ سخن کے جادو اور بے لوچ عناصر سے نجات حاصل کرنے کی پوری کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں "اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے۔" وہ ان ہی تمام نظموں میں قافیہ پیمائی سے قطعی طور پر گریز کرتے ہیں۔ وہ غزل کی "ریزہ خیالی" سے شدید بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں کہ "اس پریشاں گوئی کی کچھ ایسی ہلگت سی پڑ گئی ہے کہ مسلسل نظم کا لکھنا نہ صرف دوبھر ہو گیا ہے بلکہ مانے ہوئے استادانِ فن کے بھی قابو کی بات نہیں رہی وہ "غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان مار" دینی چاہتے ہیں جہاں اس قدر بے رحمی سے غزل کی گردن مار دینے کا سوال ہے۔ عظمت اللہ بلاشک انتہا پسند ہیں۔ لیکن اس کے لئے انہوں نے جو وجہ پیش کی ہے اس کی اہمیت بھی مسلم ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر دور میں ہر مرحلے پر، ہر وقت، ہر لحاظ سے متحرک زندگی کے بے پناہ اور تغیر پذیر موضوع و مفہوم غزل کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ جہاں تفصیل اور تسلسل کی ضرورت ہے وہاں غزل گو شعرا تفصیل ربط اور تسلسل کی ٹکنیک سے بہت حد تک ناواقف ہوتے ہیں۔ اور پھر غزل کی مانوسیت بھی آڑے آتی ہے۔ وہ نظم کی جانب رُخ نہیں کرتے۔ عظمت اللہ نے اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ موجودہ دور میں نظم کی اہمیت اور ضرورت کے مدِنظر ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ آج سے تیس پینتیس سال پہلے ان کو شاعری اور ماحول کے ربط سے کس قدر شعور تھا۔ انہوں نے اردو شاعری کو عام ہندوستانی زندگی کے بہت قریب لانے کے لئے خالص ہندوستانی موضوعات پر نظمیں اور گیت لکھے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اردو عروض کے عربی جکڑ بند سے شدید بیزار تھے۔ اس سلسلہ میں انہوں نے اردو عروض کو از سرِ نو ہندی پنگل کی بنیاد پر مرتب کرنے کی تحریک شروع کی۔ وہ انگریزی ادب اور ہندی زبان سے اچھی خاصی واقفیت رکھتے تھے۔ انگریزی عروض اور ہندی عروض کی بعض آزادیوں کے نہج پر وہ اردو عروض کو بھی نئے سرے سے ترتیب دینا چاہتے تھے۔ رسالہ اردو میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے واضح طور پر لکھتے ہیں کہ زحافات کے چکروں اور دائروں سے بچنے کے لئے ہمیں ہندی پنگل (عروض) کے طریقۂ آواز شماری کو اختیار کر لینا چاہیئے۔ ہندی پنگل میں اس طریقۂ کار کو "ماترک" طریقہ کہتے ہیں۔ ماترک طریقۂ کار میں ارکان کی قید بند نہیں ہوتی۔ صرف چھوٹی بڑی آوازوں کا شمار کر لیا جاتا ہے ہر مصرع میں آوازوں کی تعداد برابر ہو تو نظم موزوں ہو جاتی ہے۔ چھوٹی بڑی آوازوں کی ترتیب پہلے سے معین ہوتی۔ برعکس اس کے اردو کی بحروں میں حرفِ متحرک کے سامنے متحرک اور ساکن حرف کے مقابل ساکن آنا چاہیئے ورنہ شعر موزوں نہ ہوگا۔ اس لحاظ سے پنگل کے طریقۂ آواز شماری میں شاعر کو بہت آزادی حاصل ہے۔ عظمت اللہ نے کچھ گیت ماترک طریقہ پر لکھے ہیں۔

مثال کے طور پر یہ گیت:-

تری ناگن کی سی آنکھ ترے بال کالے کالے      اس میں موتی کی سی آب یہ موج سے لہراتے

تیری ستواں بانکی ناک تیرے ہونٹ امرت والے  وہ حسن کی گویا جان یہ جان کو گرماتے

جان کی تہ میں کوئی بیٹھا ہے
ایک بے چینی ایک کھٹکا ہے
یا ——— چٹکیاں بیٹھا کوئی لیتا ہے
ایک کھٹکتا کانٹا ہے

یہی نہیں عظمت اللہ عروض میں اس سے بھی زیادہ آزادی چاہتے ہیں۔ اُن کا خیال تھا کہ شاعر کو اختیار ہونا چاہیئے کہ وہ آوازوں کو نئے نئے طریقوں سے ترتیب دے کر نئی نئی بحریں اختراع کرے۔ عظمت اللہ نظم معریٰ کے حق میں تھے۔ لیکن اس صنف کو صرف ڈراما کے لئے مناسب خیال کرتے تھے۔ اُن کی توجہ عروض اور ہندیت کی جانب زیادہ رہی۔ وہ ڈراما میں عملی دلچسپی نہ لے سکے ورنہ معریٰ نظمیں لکھنے سے بھی نہ چوکتے۔

اب ہم اس مرحلہ پر آتے ہیں جہاں آزاد نظم نگاری کی تحریک شروع ہوتی ہے اور نظم معریٰ پھر اختیار کی جاتی ہے یہ نئی شاعری کے آغاز کا زمانہ ہے۔ بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کے بعد کا زمانہ، جب ایک نیا شاعرانہ شعور تشکیل پاتا ہے۔ نئے عناصر، ذرائع اظہار میں اور زیادہ وسعت چاہتے ہیں۔ ہیئت کی مروجہ شکلوں میں مزید تبدیلی اضافہ کا تقاضا کرتے ہیں۔ پرانے سانچے نئے موضوعات کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ اسلوب بیان اور ظاہری ساخت کے لحاظ سے نئی راہیں اختیار کی جاتی ہیں جن میں سے بعض راہیں فرانسیسی اور انگریزی شاعری نے دکھائی ہیں۔ بعض خود ہمارے شاعروں نے نکالی ہیں۔ اقبال کو فلسفیانہ خیالات کے اظہار کے لئے نئی اصطلاحات اور نئے استعاروں کے ساتھ جذباتی توازن اور آہنگ کی ضرورت تھی۔ توازن کے پیمانے روایتی بحور اور قافیہ کی شکل میں موجود تھے۔ اقبال نے اُن سے خوب خوب کام لیا اور نئے موضوع کی موافقت میں کچھ نئی شاعرانہ اصطلاحات بھی وضع کیں۔ جوش ملیح آبادی کچھ مغربی ٹکنیک سے ناواقفی کے سبب کچھ نفسیاتی طور پر مانوسیت اور غیر مانوسیت کے چکر میں ہمیشہ لے اور تال کو ترجیح دیتے رہے۔

رومانوی شاعر، شاعری اور فن کو داخلی جذبات کی آسودگی کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ نسائیت، رومان، صوتی تلذذ اور ترنم اُن کے ہیئتی تجربوں کے محرک بنتے ہیں نسل کے شاعروں کے موضوع اور مفہوم جدا حیثیت رکھتے ہیں۔ نئے شاعروں کے خیالات میں گہرائی اور بلندی، وسعت اور پہنائی کے ساتھ پیچیدگی، تیزی، تندی بھی ہے۔ یہ حقیقت اور زندگی کی تلاش میں شعور کی روشن و واضح راہوں پر بھی گامزن ہوتے ہیں اور لاشعور کے گنجلک کو بھی کھولنا چاہتے ہیں۔ ان کا ذہن جذبہ اور فکر کی ہر نکیر اور ہر زاویہ کا احاطہ کرنا چاہتا ہے۔ سائنس، سرمایہ داری اور مغربی جمہوریت کے تصورات نے غور و فکر کے نئے معیار مہیا کر دیئے ہیں پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے ٹرانسپورٹ، پریس، پلیٹ فارم، وسایل آمد کے ساتھ ساتھ ذرائع اظہار و ابلاغ میں بلا کی تیزی پیدا ہو گئی اور پہلی بار قومی، مذہبی، نفسیاتی، جنسی، اقتصادی، سیاسی، وطنی اور بین الاقوامی مسائل ایک ہی وقت میں ہمارے شاعر کے سامنے آ گئے ہیں۔

مغرب میں سرمایہ داری کا عروج، فاسطیت کا بھیانک روپ دھار رہا تھا، سب سے پہلے ۱۹۱۷ء میں روس میں مزدور کو فتح ہوئی۔ دوسری جنگ عظیم ہوئی، دوسری جنگِ عظیم ۱۹۳۹ء کے اختتام تک اشتراکی اور اشتمالی خیالات تمام دُنیا میں پھیل گئے۔ اسی کے ساتھ ہندوستان اور مشرق کی غلامانہ ذہنیت، سماجی بندشیں، اقتصادی بدحالی کے خلاف جذبۂ انقلاب رونما ہوا اور اس کا اثر شاعری پر بھی ہوا۔

پابند نظم گوئی اس قدر وسیع، ہمہ گیر، متنوع اور پیچیدہ جذبات کے اظہار پر قادر نہ تھی، اس لئے فرانسیسی شاعری سے بالواسطہ

اور انگریزی شاعری سے بلا واسطہ ہمارے شاعروں نے استفادہ کیا۔

مغرب میں اشاریت اور آزاد نظم کی تحریکوں کا ذکر یہاں پر ضروری معلوم ہوتا ہے گو زیادہ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

پہلی جنگ عظیم کا زمانہ انگلستان میں جدید شاعری کے آغاز کا زمانہ ہے۔ موجودہ دنیا کی پیچیدگیوں اور جدید زندگی کی پریشانیوں کے اظہار کے لئے زبان و بیان کی وسیع راہوں کی تلاش میں انگریزی میں نئی شاعری نے نئے نظریے پیدا کیے اور نئے طریق و اظہار۔ قدیم نظریہ کے مطابق ہم صرف فن کار کے آئینہ میں انسانی زندگی کو دیکھتے تھے، لیکن جدید شاعر یا فن کار محض نقال نہیں ہے۔ ایک خاص ذاتی وجدان بھی رکھتا ہے۔

بیسویں صدی کا نیا ذہن زندگی کی مادی اور فکری دنیا کا بڑا انقلاب تھا۔ جس نے شعوری طور پر روایت اور قدیم اسالیب سے انحراف کیا۔ وہ نقاد بنے، تنقید کے نئے معیار قایم ہوئے تنقید کے نئے اسالیب اختیار کیے اور اس طرح انگریزی کی نئی شاعری آگے بڑھی۔

پہلی بڑی جنگ سے قریباً چھ سال پہلے انگریزی شاعری میں "Imagism" کی تحریک شروع ہوئی۔ یہ تحریک 'ایڈگر ایلن پو' کے نظریۂ فن سے تعلق رکھتی ہے۔ ان شاعروں نے سوا مختصر نظم کے باقی سب کو رد کیا۔ ان کے خیال کے مطابق قارئین کے لئے ایک نظم اسی خصوصیت کی حامل ہونی چاہیئے۔ جیسے ایک منظر، تصویر یا عکس۔

انگلستان کے امیجسٹ شاعر جلد ہی (Symbolism) یا رمزیت کی جانب راغب ہو گئے۔ اشاریت کی تحریک پہلے پہل فرانس میں شروع ہوئی۔ یہ تحریک "ایڈگر ایلن پو" کے نظریہ کے علاوہ دوسرے نظریوں سے بھی تعلق رکھتی ہے جن میں ایک نظریۂ اشاریت بھی ہے۔

اشاریت کی تحریک کے سلسلہ میں بعض فلاسفروں کا خیال ہے کہ فن شاعری عام لوگوں کے لئے نہیں ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ یہ فن ایک انفرادی مشغلہ ہے اس کا دوسرے لوگوں سے کوئی تعلق نہیں۔ اشاریت کے علمبرداروں نے ذاتی داخلی استعاروں کو عام فہم زبان پر ترجیح دی ہے اور اس طرح شاعری میں ابہام و اشاریت کا رواج شروع ہو جاتا ہے۔ فرانس میں آزاد نظم بھی اشاریت کے ساتھ ہی جنم لیتی ہے فرانسیسی میں آزاد نظم کو ویرلیبر (Vers libre) کہتے ہیں۔

اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں رومانویت کے علمبرداروں نے شاعری کو شدتِ جذبات کا بے ساختہ اظہار قرار دیا تھا۔ داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے شاعری میں آمد ہونی چاہیئے۔ اس نظریہ کا شاعری کی ہیئت پر بڑا اثر پڑا ہے۔ رومانوی شاعر کلاسیکی صنعت گری، پُرشوکت الفاظ، اور پُرجلال ترکیبوں سے انحراف کر کے قدرتی زبان کے قریب آئے۔ جذباتی اندازِ بیان اختیار کیا۔

جدید سائیکالوجی نے بھی شاعری و ادب پر بڑا اثر ڈالا ہے۔ جدید سائیکالوجی نے انسانی فطرت کے بارے میں نئے انکشافات کیے ہیں۔ ان انکشافات سے پہلے ذہن کو ایسی چیز سمجھا جاتا تھا جو اشیاء کا ادراک کرتی ہے اور ذہن صرف شعور تصور کیا جاتا تھا۔ جدید سائیکالوجی کے نمائندہ ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ نے تحلیل نفسی سے واضح کیا ہے کہ ذہن کی شعوری سطح کے نیچے بے شمار ذہنی عمل ہوتے ہیں، جن کی محرک کچھ ایسی طاقتیں ہیں جن پہ شعور کا کوئی اختیار نہیں اور انسان کے ذہن میں دو طرح کی شخصیتیں ہوتی ہیں۔ ایک شعوری دوسری لاشعوری۔ فرائیڈ کا نظریہ ہے کہ لاشعور ہی تمام طاقت کا منبع ہے اس نظریہ نے جدید شاعری کے موضوع فارم اور طریقہ کار پر بے اندازہ اثر ڈالا۔ انسان کی وہ تمام آرزوئیں اور جذبات جنہیں انسان خارجی بندشوں کے خوف سے دبا دیتا ہے، لاشعور کی دنیا میں موجود رہتے ہیں۔ یہ خود بخود ابھرتے ہیں اور انہیں ابھارا بھی جا سکتا ہے۔ ایک بات سے دوسری بات نکل آتی ہے۔ ایک چیز کے ذکر سے ہمارا خیال دوسری چیز تک جاتا ہے اور پھر اس سے آگے تیسری چیز تک اس طرح یکے بعد دیگرے خیالات کا ایک سلسلہ قایم ہونے لگتا ہے۔ ان خیالات میں کوئی بلا واسطہ تعلق ضروری نہیں۔ بعض اوقات اسقدر بالواسطہ یا دور کا تعلق بھی ہوتا ہے کہ بظاہر ان میں کوئی رشتہ نظر نہیں آتا۔ شاعری میں اس تکنیک کو "آزاد تسلسل" Free Association

کا نام دیا گیا ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی میں، آزاد تسلسل بھی آزاد نظم کی اہم خصوصیت ہے۔ لاشعوری موضوعات کے لئے جدید شعراء نے اشاروں کی زبان سے کام لیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ علامت اور استعارے کی زبان ہی ایک ایسا ذریعہ اظہار ہے جس سے لاشعوری خیالات اور جذبات ظاہر کئے جا سکتے ہیں۔ اس نظریے سے شاعری میں اشاریت (Symbolism) کو مزید تقویت پہونچی۔

مارکسی فلسفۂ زندگی کے زیر اثر شعر و ادب کا ترقی پسند تصور قایم ہوتا ہے۔ مارکس حیات کا مادی جدلیاتی نظریہ پیش کرتا ہے۔ یعنی کائنات کا ارتقا مادّہ سے ہوا ہے۔ مادے کے ارتقاء کا راستہ جدلیاتی یا دورُخا ہے۔ کوئی چیز بالکل اچھی یا بالکل بُری نہیں ہوتی۔ وہ بیک وقت اچھی بھی ہے اور بُری بھی۔ اور ایک ہی چیز جو آج مفید ہے، کل مضر ہو سکتی ہے۔ ایک چیز اپنی مفید اور مضر خاصیتوں کے ساتھ دوسری چیز کی مفید اور مضر خاصیتوں سے معرکہ آرا ہوتی ہے۔ تضاد سے نئی چیزیں وجود میں آتی ہیں۔ اور شعر و ادب اس بنیاد کا Super structure ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں سمجھنا چاہئے کہ شعر و ادب کا انسانی سماج سے گہرا رشتہ ہے اور ہر شخص (شاعر اور ادیب بھی) سماج کا ایک جزو ہوتا ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر ادب و فن کا رومانی، ماورائی یا خالص ذاتی تصور غلط ہے۔ اس لئے شعر و ادب میں موضوع فارم اور حُسن کے جو معیار بنتے ہیں وہ سماجی خیالات و تصورات سے بنتے ہیں۔

مادی بنیادوں پر انسانی سماج کی تصویر پیش کرتے ہوئے "مارکس" کہتا ہے کہ دُنیا کی تاریخ اقتصادی رشتوں کی کشمکش کا نام ہے تقسیم کار کی بنیاد پر مختلف طبقے پیدا ہوتے ہیں۔ جیسے جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور ۔۔۔ ان طبقوں کے مفاد میں تضاد ہوتا ہے۔ بدیں وجہ طبقاتی کشمکش جاری رہتی ہے۔ طاقتور طبقہ کمزور طبقہ کو غلام بنائے رکھتا ہے۔ مارکسزم کے مطابق انسانی سماج کی بہتری غیر طبقاتی سماج میں ہے اور اس سماج کے قیام کے لئے مارکس، پرولتاری یعنی محنت کش طبقہ کو صحیح آلۂ کار رہتا ہے اور اس کی تنظیم پر زور دیتا ہے۔

مارکسی نظریۂ ادب و فن میں اشاریت اور ابہام کا شدید مخالف ہے، کیونکہ سماجی مقاصد ذاتی استعاروں اور کنایوں سے حاصل نہیں ہو سکتے۔ اس کے لئے عام فہم زبان اور واضح بیان ہونا چاہئے۔

فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور مارکس کے مادی جدلیاتی نظریہ سے اُردو کے شعراء بیسویں صدی کے آغاز میں پہلے پہل متعارف ہوتے ہیں۔ ان نظریوں کے زیر اثر مشاہدہ، تحقیق، تحلیل، تجزیہ، تنقید، تجربہ اور سعی کا رجحان بڑھتا ہے۔ مغربی جدید شاعری کی رہنمائی میں اُردو میں نئی ادبی اور فنی تحریکوں کا آغاز ہوتا ہے۔ نظم معریٰ کو نئے سرے سے اپنایا جاتا ہے۔ آزاد نظم کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ آغاز پنجاب کے شعراء کرتے ہیں۔ یو۔پی (جو کہ اُردو زبان و شعر و ادب کا گھر ہے) کے شاعر پہلے پہل اس جانب رُخ نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اہلِ زبان ہونے کی وجہ سے یو۔پی والے اپنے شعر و ادب کی روایات کو نہایت درجہ عزیز رکھتے ہیں اور عام طور پر روایتی اصنافِ سخن کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے۔ اُن کی نکالی ہوئی راہ وقت کے لحاظ سے شاعری کے تمام تقاضوں کو پورا کرتی ہے یا نہیں، یہ دوسرا سوال ہے۔ البتہ جہاں تک مواد کے بارے دل و دہن کو ہلکا کرنے کا سوال ہے، یو۔پی کے شاعر غزلیہ نظمیں لکھ کر ذرا آسودگی حاصل کر لیتے ہیں۔ برعکس اس کے پنجاب کے لوگ اکتساب کرتے ہیں۔ اکتسابی زبان میں چاہے کتنی ہی مہارت کیوں نہ حاصل ہو، پھر بھی دقتیں پیش آتی ہیں۔ اس لحاظ سے عہدِ حاضر میں آزادیِ اظہار کے وسایل کی تلاش میں پنجاب کے شعراء کا نئے تجربوں میں پہل کرنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ آزاد نظم کے پیش رو تصدق حسین خالد، ن۔م راشد، میراجی اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر حلقۂ شعر و ادب (پنجاب) سے تعلق رکھتے ہیں۔

اُردو میں سب سے پہلے آزاد نظم کس نے لکھی؟ دو شاعر پہل کے دعویدار ہیں۔ ایک تصدق حسین خالد اور دوسرے ن۔م راشد، جیسا کہ دونوں کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے۔

اُنہوں نے نظریاتی اور عملی طور پر باقاعدہ آزاد نظم کو اُردو میں رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ راشد کے ساتھ میراجی آزاد نظم کے

شعر اور تشریح دونوں لطیف ہیں۔ فراقؔ صاحب کی یہ کوششیں بہت کامیاب اور نہایت مبارک ہیں۔ شاعری میں اضافے اور غزل میں وسعتیں پیدا کرتی ہیں۔ فراقؔ صاحب دوسرے انقلابی شاعروں کے علی الرغم غزل کے دلدادہ ہیں اور ایک شعر کے کوزے میں حقیقت کے دریا کو بھرنا چاہتے ہیں۔ یہ کام مشکل ضرور ہے لیکن ہو جائے تو شعر الہام کے درجے میں آجاتا ہے

# اِنقلابی شاعری

مولانا حامد حسن قادری (مرحوم)

میں زندگی کی طرح شعر و ادب میں بھی انقلاب کو ناگزیر سمجھتا ہوں۔ اس کی ہر نئی شکل، نئے اسلوب، نئے موضوع کو نظرِ استحسان سے دیکھتا ہوں، لیکن فوراً اس ظاہر کے اندر باطن پر نظر ڈالتا ہوں اور باطن ہی کا تعطر و تعفن میری نظر میں اس کو گوارا یا ناگوار بناتا ہے۔

انیسویں صدی کا تین چوتھائی حصہ گزرنے تک اردو شاعری کا مقصد بجز شاعری یا دربارداری کے کچھ نہ تھا۔ "شاعرانہ پیغام" اس زمانہ میں کوئی چیز نہ تھا۔ ملکی و سیاسی کا کیا ذکر، مذہبی، قومی، معاشرتی اصلاح بھی پیش نظر نہ تھی۔ شاعری کرتے تھے اس لئے کہ سب کرتے ہیں۔ شاعری کرتے تھے اس لئے کہ اور کچھ نہ کر سکتے تھے۔ شاعری کرتے تھے اس لئے کہ اور کچھ کرنے کی ضرورت نہ تھی لیکن اس کے ساتھ یہ بات بھی تھی کہ ان کی شاعری "روایتی" تھی تو ایسی ہی سمجھی جاتی تھی، زندگی کی کوئی تعمیر یا تخریب نہ ان کا مقصود تھی نہ ان کی شاعری سے اس پر کوئی اثر پڑتا تھا۔ حضرت میرزا مظہر جانجاں رحمۃ اللہ علیہ اور حضرت خواجہ میر درد رحمۃ اللہ علیہ مسندِ رشد و ہدایت پر متمکن تھے اور ہزارہا بندگانِ خدا کو راہِ خدا پر لا رہے تھے اور صدہا کو صاحبِ دل اور روشن ضمیر بنا دیا تھا (خواہ اس کو نیاز صاحب نہ مانیں) لیکن یہ بزرگ بھی غزل لکھتے تھے تو حسن و عشق کے کھلے معاملات اور عریاں جذبات بے تکلف لکھ جاتے تھے اس لئے کہ ان کے زمانے میں ہر قال کو حال سمجھ لینے کا دستور نہ تھا۔ اسی لئے نہ میر و سودا کو کسی نے مطعون کیا نہ رنگین و جرأت و انشا پر انگلیاں اٹھیں اسی لئے کہ ان کی شاعری سے نہ اخلاق بنتے تھے نہ بگڑتے تھے۔ نہ معیشت اور سماج میں کوئی جزر و مد پیدا ہوتا تھا نہ مذہب کی کشتی ڈانواڈول ہوتی تھی۔ سبب ظاہر ہے کہ وہ اپنے مذہب و ایمان سے مطمئن تھے۔ اپنی تہذیب و معاشرت سے خوش تھے۔

اس کے ساتھ اس زمانہ کی ایک اور حقیقت بھی نہایت اہم اور قابل لحاظ ہے۔ حیات و معاشرت کا ایک جزو لاینفک عورت ہے۔ جس کی افتاد و رفتار پر انسان کی ذاتی و اجتماعی حیات و مسرت کا انحصار ہے۔ اگلے زمانے میں عورت ذات ایک مبارک جمود و جہالت کی حالت میں تھی، اپنی زندگی پر قانع و مطمئن، مردوں کے اعمال سے بے نیاز اور ان کی شاعری سے بے خبر۔ اگر شاعری و ادبیات میں کوئی تخریبی عنصر تھا تو اس کا اثر چار دیواری کے اندر نہ پہونچتا تھا۔ اس لئے اس زمانے کی تمام زندگی "بیرونِ در" اور "درونِ خانہ" امواج نرم خیز کی طرح چلی جا رہی تھی۔

اس حالت کا عصر حاضر سے مقابلہ کیجئے: مذہب سے بے اطمینانی۔ وضع قدیم سے دشمنی۔ اخلاق سے آزادی۔ جذبات کی بیباکی۔ تعلیم کی غلط رفتار۔ مخلوط تعلیم۔ سیاسی بے چینی۔ تحریکات اشتراکیت وغیرہ کا غلط استعمال۔ سرمایہ داری کا اعمال و اخلاق پر اثر۔ صنعت و تجارت کی مسابقت کا سوسائٹی پر اثر۔ یورپ کی کورانہ تقلید۔ عریانی و بے حیائی کی ترغیب و تشویق۔ جنگ سابق و حال سے زندگی کی دشواریاں۔ مردوں کی کمی۔ عورتوں سے ان کی خانہ پری۔ یورپ کی زنانہ تحریکات کا ہندوستان میں رواج۔

ایسی کتنی باتیں ہیں جن سے ہماری ذاتی (رعائتی، مجلسی، قومی، ملکی زندگی اور ہماری ادبیات اور شاعری متاثر ہو رہی ہے انہی کے زیر اثر جدید رجحانات پیدا ہو رہے ہیں اور انقلابی شاعری کا حشر برپا ہو رہا ہے۔ دنیا کے بعض نظریے اور تحریکیں جو مغربی و مشرقی و انقلابی اردو شاعری کا موضوع بنی ہیں، ان پر صرف ایک سرسری نظر اور مختصر اشارے اس وقت ممکن ہیں۔

(۱) سب سے بڑی تحریک خدا سے بیزاری ہے۔ مذہب کا سب سے بڑا کام انسان کے قوائے ذہنی و عملی کی تہذیب اور روک تھام ہے۔ انسان ایسی بے پناہ مخلوق، ایسا وحشی حیوان اور خطرناک درندہ ہے کہ اس کو ایک حد کے اندر رکھنا بڑی سخت جکڑ اور بچہ کا کام تھا۔ خدا کا تصور اور مذہب کے قوانین کا یہی مقصد تھا۔ خدا سے بغاوت ہمیشہ ہوتی رہی ہے۔ لیکن کبھی حکومت اور کبھی سوسائٹی اور ان سے زیادہ خود خدا کا تصور، جو سماعی اور سماجی طور پر طبائع میں جاگزیں ہو چکا تھا، اس شورش کو دباتا رہا علماء اور حکماء نہ صرف یونانی و فرنگی بلکہ اسلامی بھی، خدا کی ہستی اور ذات و صفات میں بحث کرتے رہے ہیں۔ لیکن وہ صرف علم و حکمت کا ایک مسئلہ تھا۔ عملی اور اجتماعی زندگی پر اس کا کوئی اثر نہ تھا۔ پھر انیسویں صدی میں بعض مغربی اہل حکمت و سائنس نے اس مسئلہ کو جدید نظریات کی روشنی میں پیش کیا۔ اب وہ زمانہ آگیا تھا کہ ایسی ہر تحریک عالمگیر بننے کے لئے آمادہ تھی۔ خیال و رائے کی آزادی عام ہو رہی تھی۔ حکومت اور سوسائٹی اپنے اثرات کو استعمال کرنے کے لئے دستکش ہو رہے تھے۔ چنانچہ بیسویں صدی کے آتے آتے یہ آگ مغرب سے مشرق اور ہندوستان میں آ لگی۔ بیسوی صدی نے اپنی آزادی کے پنکھوں کا رخ بھی ادھر پھیر دیا انسان عجیب تضاد سے مرکب ہے۔ جنگ، بے امنی، مصائب، قحط، افلاس، جہاں خدا کو یاد دلاتے ہیں، خدا سے برگشتہ بھی کر دیا کرتے ہیں۔ ہندوستان پر ان آفات کے علاوہ غلامی کی بلا اور فرقہ بندی اور تفرقہ اندازی کا وبال بھی تھا، ہندوستان کے مفکروں نے ان امراض کا سبب مذہب کو قرار دیا۔ اور یہ علاج تجویز کیا کہ خدا کو ہندوستان سے نکال دیا جائے اور مذہب کا استیصال کر دیا جائے تو ہندو۔ مسلمان۔ سکھ۔ پارسی۔ عیسائی سب صرف ہندوستانی رہ جائیں گے۔ اور ایک قوم۔ ایک حکومت ممکن ہو گی۔ چنانچہ پنڈت جواہر لال نہرو نے بارہا خداوند مذہب سے بیزاری کی تبلیغ فرمائی ہے۔ یہ مسئلہ بھی ذہنیت ہند کی تاریخ میں قابل غور ہے کہ اتحاد ملکی کی یہ تدبیر ہندوؤں کو سوجھی ہے۔ ممکن ہے پنڈت جی کا کوئی ہم عمر مسلمان انفرادی و ذاتی طور پر خداوند مذہب سے منکر و برگشتہ ہو۔ لیکن قومی حیثیت سے مسلمانوں نے کبھی اس مسئلہ کو پیش نہیں کیا۔

خداوند مذہب سے بیزاری کا جذبہ پیدا ہونے کے بعد قدیم رسم و رواج۔ سماج۔ روایت۔ اخلاق سب سے آزاد ہو جانا آسان ہو جاتا ہے۔ عورتوں میں اس خیال کی کارفرمائی شرم و حیاء عفت و عصمت کی بندشوں کو توڑ دینا سہل کر دیتی ہے۔ آج کل کے نوجوان مردوں اور عورتوں کے اخلاق نمایاں طور پر اس تحریک سے متاثر اور ان کی شاعری پر موثر ہیں۔

(۲) دوسری زبردست تحریک سرمایہ داری اور صنعت و حرفت کی مسابقت ہے۔ سرمایہ داری کا اثر ملک پر حکومت پر۔ دولت پر۔ مزدوروں پر۔ غلامی و آزادی پر۔ افلاس و خوشحالی پر جو کچھ ہے ظاہر ہے اور بارہا بحث میں آچکا ہے۔ لیکن اس پہلو پر کم غور و تامل کیا گیا ہے کہ سرمایہ داری کی لعنت انسان کے ذاتی اور اجتماعی اخلاق پر بھی چھا جاتی ہے۔ مذہب و اخلاق سے بیزاری۔ عزت و آبرو سے بے پروائی۔ نفس و ہوس کی شعلہ انگیزی اور تمام اعمال حسنہ کی تباہی میں اعانت کرتی ہے تمام مغرب و مشرق اور ہندوستان میں یہی ہو رہا ہے۔ مغرب کے سرمایہ دار اور صناع و تاجر کے پیش نظر اس میں اپنی دولت فراوانی تھی۔ لیکن صناع و تاجر اپنے مقصد کے لئے دنیا کی تمام تحریکات سے کام لیتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ عیش پرستی و ہوسناکی کا جوش خود بینی و خود آرائی کا شوق۔ آزادی دنیا کی کا زور عالمگیر ہے۔ چنانچہ وہ اس جذبہ کو ابھارنے اور اس شوق کو پورا کرنے کیلئے

صنعت کے ذریعہ سے ایجادات کرتا ہے اور تجارت کے وسیلے سے ان کو عام کر دیتا ہے۔ ایک ہیئر پن اور لپ اسٹک سے لے کر سینما تک تمام آرائش و آسائش۔ تعیش و تفریح کے سامان میں اسی سرمایہ داری و تجارت کی کارفرمائی ہے۔ ملک کے دولتمند عیش پرست ان سرمایہ داروں اور صناعوں کے گویا اعزازی ایجنٹ ہوتے ہیں جن کے ذریعہ سے متوسط اور ادنیٰ طبقہ اسراف و تعیش میں مبتلا ہوتا ہے۔ ملک کے اخبار۔ مصنف۔ شاعر اشتہار چھاپ کر۔ جنسیات کی کتابیں۔ افسانے اور ناول لکھ کر۔ نظمیں شائع کر کے انہی سرمایہ داروں کی گویا بالمعاوضہ خدمت انجام دیتے ہیں۔ ہندوستان کا افلاس اور بدحالی قوتِ عمل کا اضمحلال جسم و دماغ کی ناتوانی۔ اخلاق کی پستی۔ سب کے سب بظاہر بالواسطہ۔ لیکن اصل میں بلاواسطہ اسی سرمایہ داری کے کرشمے ہیں یہ میں نے عصر حاضر کی "ہیئت کذائی" کے اسباب و علل اور نتائج و عواقب کا صرف ایک رُخ بطور خاکہ پیش کیا ہے۔ رفتار زمانہ اور انقلاب عالم کی رو سے ان کا ناگزیر ہونا اور قضائے مبرم کی طرح نازل ہونا مجھے تسلیم ہے لیکن واقعات کے اس دور و تسلسل سے بھی انکار نہیں ہو سکتا۔ اور میرا مسلک بھی ذرمع الدہر کیف ما دار نہیں ہے۔

انقلابی شاعروں نے "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے زندگی" پر بحثیں کی ہیں اور صرف دوسرے نظریہ و اصول کو اپنا مسلک قرار دیا ہے۔ یہ زندگی جس کی وہ شعر و ادب کے ذریعہ سے اصلاح و ترقی چاہتے ہیں، کہنے کے لئے تو جملہ شعبوں کو محیط ہے۔ علم و تعلیم۔ اعمال و اخلاق۔ معیشت و معاشرت۔ افلاس اور قحط۔ مزدور اور کسان سب ان کے احاطہ عمل میں شامل ہیں، لیکن جائے تامل یہ ہے کہ وہ فی الواقع غریب ہندوستان کی کیا اور کتنی خدمت اپنے شعر و ادب سے کر رہے ہیں اور کس قدر فرائض اپنے عمل سے انجام دے رہے ہیں۔ قدیم شاعروں کی یہ بڑی جیت تھی کہ ان سے کوئی شخص یہ سوالات نہیں کر سکتا تھا وہ شعر برائے شعر کہتے تھے یا برائے گفتن۔ لیکن اب شاعروں نے پیغام بری۔ رہنمائی اور انقلاب انگیزی کے مناصب اپنے لئے تجویز کر لئے ہیں۔ تو حیات عملی پر نظر کرنے سے یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ کوئی ایک انقلابی شاعر اپنا تن من دھن تج کر اصلاح ملک و قوم کا بیڑا اٹھائے ہوئے نہیں ہے۔ اب رہی شاعرانہ پیغمبری یا پیغمبرانہ شاعری، تو دلوں کا حال تو اللہ جانے لیکن شاعری کو پڑھنے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ اگر نظم و شعر میں دل کا درد منتقل ہو سکتا ہے تو بلا استثنا کسی ایک شاعر کی ایک نظم میں بھی دردِ دل اور سوزِ جگر کا وجود نہیں ہے۔ اور نہیں ہو سکتا جب تک ان شاعروں کے حالات وہ ہیں جو ہیں۔ حالات سے میری مراد سیرت و اخلاق نہیں، بلکہ ان کی بے عملی اور زبانی باتیں ہیں۔ اب وہ زمانہ ہے کہ شاعر و شعر میں شخص و عکس کی نسبت ہونی چاہئے۔ یہ نہ ہو تو شاعر شاعر نہیں اور شعر شعر نہیں یہاں شاعر سے میرا مقصود نوجوان انقلابی شاعر ہیں جنھوں نے نظموں میں نئے رجحان۔ نئے موضوع۔ نئے اسلوب اختیار کئے ہیں۔ ان سے زیادہ پرانے اور پختہ کار شاعر کبھی کبھی استثنائی شان پیدا کر دیتے ہیں اور صحیح "تفکر" و "تدبر" کا ثبوت دیتے ہیں۔ لیکن بیسویں صدی کے انقلابی شعرائے سابقین میں صرف ایک اقبال کو کامل استثناء و انفرادیت حاصل ہے۔ جو صرف ہندوستان و ایران میں نہیں، تمام ممالک اسلامی میں تنہا مفکرِ اعظم اور شاعرِ اعظم تھا۔

دورِ جدید کے انقلابی شاعروں کے ارتقاء فکر، رفتار تخیل اور ایجاد اسالیب کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو اُلٹی ورق گردانی کرنے سے ورقِ اول پر اقبال ہی نظر آئیں گے۔ اقبال کی زندگی اور شاعری کے دور آخر میں تمام یورپ اور ایشیا میں انقلاب عظیم برپا ہو گیا تھا۔ حکومت و تمدن۔ رفتار و کردار۔ ذہن و فکر سب بدل رہے تھے۔ اسلامی حکومتیں خاص طور پر اس سیلاب کی زد میں آ گئی تھیں۔ اسلامی روایات۔ اسلامی نظریات حیات۔ اسلامی اصولِ معیشت اس رو میں بہنے شروع

ہو گئے تھے اور یہ تمام دفترِ عالم، یہ پورا صحیفۂ انقلاب تمام مفکروں اور شاعروں کے سامنے کھلا ہوا تھا۔ عرب و ایران کا ہر مبصر اس کتاب کو ایسی ہی آسانی سے پڑھ اور سمجھ سکتا تھا جیسے ہندوستان کا دیدہ ور۔ لیکن حیرت انگیز و بصیرت افروز حقیقت یہ ہے کہ ایک پلے میں تنہا اقبالؔ کی فارسی و اردو نظمیں اور دوسرے پلے میں ایران کی تمام جدید انقلابی شاعری، ترازو کو اٹھایا جائے تو اقبالؔ کی گراں اوزی کے مقابلہ میں تمام عجم نہایت سبک ثابت ہوتا ہے۔ زبان و محاورہ میں نہیں۔ سبک ایرانی میں نہیں، اصنافِ سخن میں نہیں۔ اشکالِ نظم میں نہیں۔ بلکہ پیامِ شاعرانہ میں۔ ژرف نگاہی میں۔ حکمت و تدبر میں۔ زمانہ کی نبض شناسی میں۔ مستقبل بینی میں۔ صحت اصلاح و تبلیغ میں۔ رفعتِ تخیل میں۔ جدتِ اسلوب میں۔ یہ بات صرف میں نہیں کہتا۔ خود اہلِ ایران کو اقبالؔ کی اس برتری اور پیغمبری کا اعتراف ہے۔

اب دوبارہ ایرانی شاعری کے پلے میں اس کی جگہ تمام اردو جدید انقلابی شاعری کو رکھ کر تولئے پھر بھی اقبالؔ ہی مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِیْنُہٗ کے زمرے میں آتے ہیں۔ اس بات سے شاعری کے کسی مبصر کو انکار نہ ہونا چاہیئے۔ لیکن اگر ہو تو پھر میرا ہی دعوٰے سہی۔ میرے نزدیک اقبالؔ کی اس فضیلت کا سبب ان کے ذوقِ صحیح کے ساتھ ان کا قلبِ سلیم بھی ہے، اسی سلامتِ قلب نے بالآخر ان کے گفتار و کردار میں تطابق پیدا کر کے ان کو صحیح مفکر اور حقیقی شاعر بنا دیا تھا۔ مجھے اسوقت اقبالؔ کا تذکرہ کرنے سے ایسی بات کو گوش گزار کرنا تھا کہ حقیقی شاعری اور پیغمبرانہ شاعری کے لئے شاعر کو اپنی روح اور اپنی شاعری کی روح کو "یکجان و دو قالب" کرنا لازم ہے۔ یہ بات اقبالؔ میں تھی اور ان کے علاوہ ہندوستان کے کسی بوڑھے، جوان اور نوجوان شاعر میں نہیں ہے لہذا عصرِ حاضر کے زندہ موجود شعرائے اردو میں کوئی فردِ واحد "پیغمبر شاعر" نہیں ہے۔ اس پیغمبری کے لئے ادراک کی صحت، احساس کی شدت، جذبہ کی واقعیت، تجربہ کی واردیت کے ساتھ اسباب پر گہری نگاہ۔ نتائج پر دوربین نظر۔ حقائق کا صحیح تجزیہ۔ حوادث پر درست تنقید کی ضرورت ہے، اور اس سے زیادہ ذہنِ عام سے بلند تر تخیل، الہامی بیان، پیغمبرانہ اسلوب لازم ہے۔ اور اس سے بھی بڑھ کر پیامِ شاعرانہ کی محکمیت "نسخۂ کیمیا" کی قطعیت اور قال و حال کی مطابقت ناگزیر ہے۔ کوئی مصلح و مبلغ، کوئی ہادی و پیغمبر صرف باتیں نہیں بناتا۔ اپنے "پیغام" کے خلاف کبھی کوئی بات نہیں کہتا۔ اپنے عمل سے اپنے قول کی صداقت کو ثابت کرتا ہے۔ اور بالآخر زمانہ کے اہلِ بصیرت اور دیدہ ور نقاد اس کے پیغام کی یکسانی و ہمواری کا اعتراف کرتے ہیں۔ اس کے دشمن اس کے قول پر عمل نہ کریں۔ لیکن اس کے عمل، یقین اور ثبات و استقلال کو ماننے پر مجبور ہوتے ہیں۔ یہ پیغمبرانہ اوصاف آج صرف ہندوستان میں نہیں تمام عالمِ اسلامی کے کسی شاعر میں نہیں؟ اس وادیٔ حق اور موہبتِ عظمیٰ کا بالفعل دورِ "طفرہ" اور عہدِ تعطل ہے۔ جب تک

"مردے از غیب بروں آید و کارے بکند"

لیکن میں شاعری کو صرف اس قسم میں محدود نہیں سمجھتا۔ شاعری کام بھی ہے اور کھیل بھی۔ شاعری برائے زندگی بھی ہے اور برائے شعر و ادب بھی اور برائے لاشئے بھی۔ مشرق و ہندوستان کا نظریۂ شاعری مغرب سے بالکل مختلف رہا ہے اور ہے اور رہے گا جب تک ارضِ نوح اور یونان کی طرح ہندوستان اور ہندوستانیت کا تختہ نہ الٹ جائے یعنی ہندوستان کا شاعر کبھی اس طرح بھی شعر کہتا ہے کہ اس کے پیشِ نظر نہ زندگی کا کوئی مسئلہ ہوتا ہے نہ شعر و ادب کی ترقی۔ بلکہ اس کو شعر کی موزونیت پسند ہوتی ہے۔ شعر کہنے کو اس کا جی چاہتا ہے۔ شعر کہنا اس کے لئے باتیں کرنے کے برابر آسان ہوتا ہے اسی شوق و شغف میں لوگوں نے قرآن مجید کا منظوم ترجمہ کر دیا ہے۔ مثنوی مولانا روم کو اردو میں نظم کر دیا ہے۔ مسائلِ فقہ اور قواعد

صرف و نحو نظم میں لکھدیئے ہیں۔ مولوی علی حیدر نظم طبا طبائی نے شرح دیوان غالب میں یہ لطیفہ لکھا ہے :

"ڈیون پورٹ کی کتاب الخلافہ کا ترجمہ بنگلہ زبان میں کرنا منظور تھا۔ حیدر پور کے مسلمان بنگالی اس کے ترجمہ کے مشتاق ہوئے تھے۔ اور اہل مٹیا برج سے اس امر کی درخواست کی تھی۔ اس پر کئی بنگالیوں سے ہم لوگوں نے اُجرت ترجمہ کے متعلق گفتگو کی۔ ہر ایک نے یہی خواہش کی کہ ہمیں اجازت دو کہ نظم میں اس کا ترجمہ کریں۔ کیونکہ نثر سے نظم ہم کو سہل معلوم ہوتی ہے۔"

آپ ان چیزوں کو شاعری سے تعبیر نہ کریں گے۔ میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ لیکن ان کے نظم ہونے سے آپ کو بھی انکار نہ ہوگا یورپ کی شاعری میں ایسے کارنامے نہیں ہوتے۔ لیکن ہندوستان کی عادت و روایت اور تصور و مصرف شاعری سے بالکل مطابق ہیں۔ ہندوستان کی شاعرانہ ذہنیت کی تاریخ میں ان سے صرف نظر ممکن نہیں، ہندوستان کے سے مشاعرے یورپ میں کہاں ہوتے ہیں۔ غرض غزلوں کے گلدستے انگلش، فرنچ، جرمن زبانوں میں کب شائع ہوتے ہیں۔ فی البدیہہ نظم کہنے کا رواج وہاں کہاں۔ ہندوستان میں، باتیں کرتے کرتے تاریخ یا رباعی کہہ دیتے ہیں۔ چلتے پھرتے غزل موزوں کر لیتے ہیں۔ کتابوں اور مقالوں میں برمحل شعر لکھتے ہیں۔ تقریروں میں شعر پڑھتے ہیں۔ خطوں میں شعر لکھتے ہیں۔ عوام بازاروں میں شعر گاتے چلتے ہیں۔ خواص بے تکلف صحبتوں میں شعر سنتے سناتے ہیں۔ فقروں کا توازن اور نظم کے قوانی ہندوستان کی گھٹی میں پڑے ہوئے ہیں یہاں کی کہاوتیں اور مثلیں موزوں اور مقفیٰ ہیں۔

ان میں سے بیشتر کو اعلیٰ شاعری سے خارج کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہندوستان کے شاعرانہ ماحول سے باہر نہیں نکالا جاسکتا کسی طفل شیر خوار کو ہندوستان سے لے جاکر انگریزوں کے سپرد کر دیا جائے تو وہ بالآخر خواب بھی انگریزی میں دیکھا کرے گا۔ لیکن اس طرح کا مسخ فطرت ہندوستان میں رہنے والوں کے لئے کسی مستقبل بعید میں بھی امکان و توقع نہیں رکھتا۔ لیکن ہمارے انقلابی شاعر سمجھتے ہیں کہ انھوں نے اپنی رفتار بدل دی ہے تو گویا ہندوستان کی افتاد طبع بھی بدل گئی۔

میرا مقصود یہ ہے کہ انقلاب جدید کے اثر سے اردو شاعری کے قدیم موضوعات میں تغیر ہو جائے۔ قدیم اصناف تبدیل ہو جائیں۔ نئے تجربات لکھے جائیں۔ نئی افادی حیثیت پیدا ہو جائے۔ کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن ہندوستانیت فنا نہ ہونی چاہیئے۔ مشرقیت تباہ نہ ہو جائے۔ قدیم طرز تخیل اور اسلوب بیان میں خوابیاں بھی تھیں جو زمانے کی "نظر بندی" کے سبب سے اُن لوگوں کو محسوس نہ ہوتی تھیں، اور اب فکر و نظر کی آزادی کے سبب سے نمایاں ہو گئی ہیں۔ یہ سب لائق ترک یا قابل اصلاح ہیں۔ لیکن ہندوستانی قالب اور ہندوستانی روح دونوں باقی رہنا ضروری ہیں، مغربی شاعری کے موضوع خیالات۔ اسالیب۔ سب کچھ اردو شاعری میں لئے جا سکتے ہیں اور لینے چاہئیں، لیکن وہ جو ہندوستان کی فطرت میں جذب ہو سکیں اور زبان میں سموئے جا سکیں۔ انقلابی شاعر بس اسی نکتہ کو بھولے ہوئے ہیں۔ عجیب بات ہے کہ میدان سیاست میں تو یہ نعرہ لگاتے ہیں کہ ہم سب سے پہلے ہندوستانی ہیں پھر اور کچھ ہیں۔ لیکن شاعری میں ان کا دعوےٰ یہ ہے کہ ہم کچھ ہوں یا نہ ہوں ہندوستانی ہرگز نہیں ہیں۔

نئی شاعری کی جدت آفرینی کے مختلف اوضاع و عناصر ہیں۔ اور ان کی الگ الگ حیثیت اور اہمیت ہے مثلاً تحریر میں مصرعوں یا مصرعوں کے ٹکڑوں کو الگ الگ لکھنا، نیچے اوپر لکھنا۔ ایک مصرع چند سوال و جواب سے مرکب ہو تو ان کو افسانہ کے مکالمہ کے طور پر لکھنا۔ یا نظم کے بندوں میں قافیوں کی نئی ترتیب پیدا کرنا۔ یہ سب ظاہری باتیں ہیں — باطنی

شاعری سے ان کو کچھ تعلق نہیں، لباس کی قطع و تراش ہے، کمرے کے فرنیچر کی ترتیب ہے۔ مختلف وضع قطع کے لباس یکساں طور پر بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ کمرے کو بہت صورتوں سے آراستہ کیا جا سکتا ہے۔ اصل چیز لباس اور کمرے میں ہیئت کی موزونیت اور ذوق کی لطافت ہے۔ میرے نزدیک مصرعوں کی ہر ترتیب جائز ہے۔

دوسری جدت بے قافیہ نظم کی ہے۔ میں اس کو ہندوستانی مذاق کے خلاف سمجھتا ہوں۔ ترک قافیہ کے لازم و ناگزیر ہونے کا میں قائل نہیں۔ ظاہر میں ترکِ قافیہ آسان تو ہے مگر، دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ــــــــــ خود انقلابی شاعر قافیہ کی پابندی کے ساتھ بھی بہت آسانی سے نہایت خوبصورت نظمیں لکھ لیتے ہیں۔ یورپ کی شاعری میں بلینک ورس طویل نظموں اور ڈراموں کے لئے اختیار کی گئی تھی اور وہاں اس کی ضرورت تسلیم کی جا سکتی ہے۔ اس لئے کہ قافیہ کی پابندی نہ ہونے سے نظم کو نثر کی ترتیب سے قریب تر لایا جا سکتا ہے۔ اور افراد افسانہ کے مختصر مکالمے اور طویل تقریریں نثر سے جس قدر مماثل اور روزمرہ سے جس قدر مطابق ہوں بہتر ہے۔ لیکن وہاں بھی وہ نظم سرتاسر نثر نہیں ہو سکتی۔ یہاں اردو کی مختصر نظموں میں تو اس کی بھی ضرورت نہیں۔ نظم کو نثر کی ترتیب کے ساتھ موزوں کرنا نظم کے محاسن میں نہیں ہے۔ بلکہ نظم کا نثر سے ممتاز ہونا ہی اس کا حسن ہے۔ بہرحال میں بے قافیہ نظم کا شدید مخالف نہیں۔ نظم کے مقفیٰ یا معرّیٰ ہونے کو میں نفس شاعری سے خارج سمجھتا ہوں۔ میں ٹھیٹھ نثر میں شاعری کا قائل ہوں۔ قدیم و جدید نثر نگاروں کے صدہا فقرے ہیں جن کو میں اشعار سے بہتر شعریت کا حامل سمجھتا ہوں۔ وہ نثر اگر کسی وزن میں رکھ دی جائے تو میں زیادہ متاثر ہوں گا اور اگر مقفیٰ ہو جانے سے تاثیر میں فرق نہ آئے تو اور زیادہ لطف اندوز ہوں گا۔ قافیہ سے لازم طور پر تاثیر میں فرق آجانے کا میں قائل نہیں۔

تیسری انقلابی شان آزاد نظم ہے۔ یہ عجیب ہیولیٰ ہے اور عجیب بے ڈول اور بے تکی چیز۔ یعنی اس میں قافیہ کے علاوہ وزن سے بھی آزادی ہے یا کم از کم وزن کی آزادی حاصل ہے کہ ایک ہی نظم میں مختلف وزن کی شکل ہو جائیں یا ایک وزن کسی مصرع میں پورا ہو، کسی میں چوتھائی۔ کبھی وزن کا قفس بالکل توڑ دیا جاتا ہے اور اس کی تیلیاں بکھری رہتی ہیں، یعنی بجائے نظم کے نثر ہی کو آزاد نظم کہا جاتا ہے، لیکن اس میں اتنا امتیاز پیدا کر دیا جاتا ہے کہ الفاظ کی ترتیب سے ایک قسم کا لحن یا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کو انگریزی میں فری ورس (آزاد نظم) کہتے ہیں۔

آزاد نظم یورپ و امریکہ کی ایجاد ہے۔ لیکن اس کا وجود ہماری زبانوں میں بھی ہے۔ قرآن مجید لحن و آہنگ سے بھرا ہوا ہے۔ گلستان کے بہت سے فقروں میں آہنگ موجود ہے۔ آزاد نظم کے آہنگ کو انگریزی میں کیڈنس (cadence) کہتے ہیں اس کے لئے عربی الفاظ "تلحین و تجوید" ہیں۔ قرآن کا لحن یا تجوید مشہور ہے۔ لیکن اس کو نظم کہنا ہمارے تصور شاعری کے بھی خلاف ہے اور قرآن مجید کے لئے بھی کسر شان ہے بقولہ تعالےٰ وما ینبغی لہ۔ قرآن کا اعجاز یہی ہے کہ نظم میں نثر ہے۔ لیکن عرب کے شاعروں نے اس نثر کو سن کر اپنی نظمیں پھاڑ کر پھینک دی تھیں اور قرآن مجید کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ کوئی شاعر گلستاں کے فقروں کو نظم کر دے تو ہم نثر کے بدلے میں اس نظم کو لینے کے لئے تیار نہیں۔ یہی بات اردو آزاد نظم کے حمایتی بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ صرف حمایت اور خالی کہنا ہی کہنا ہوگا۔ کاش وہ واقعی ایسا کہنے کا حق رکھتے۔ پھر بھی اپنے خیال کے لوگوں میں کم سے کم میں تو ان کی آزاد نظم کو آنکھوں سے لگاتا اس لئے کہ میرے نزدیک نثر میں بھی شاعری ہو سکتی ہے۔ لیکن میری رائے میں شاعری مضمون اور بیان دونوں کے اعجاز کا نام ہے یا واضح تر یوں سمجھئے کہ جو خیال، جذبہ یا

تجربہ ہو۔ شاعر کا ذاتی احساس اور اس کی اپنی دریافت ہو۔ احساس میں شدت اور دریافت میں جدت ہو۔ وہ بات کہے جو دوسرے نے نہ کہی ہو اور اس طرح کہے کہ اس سے بہتر نہ کہی جا سکے۔ لیکن سننے والا جانے کہ گویا یہ بھی میرے دل میں تھا یعنی یہ محسوس کرے کہ یہ بات بلاشبہ اسی طرح کہنے کی تھی اور اس پر متحیر ہو کہ یہ نکتہ شاعر نے کہاں سے پیدا کیا اور یہ پیرایۂ بیان کس طرح ذہن میں آیا۔ خلاصہ یہ کہ شکر دروح وجد میں آجائے اور دماغ ادبی مسرت سے سرشار ہو جائے۔

لیکن انقلابی شاعروں کی آزاد نظم کیا پابند نظم میں بھی شاعری کی یہ روح اور نظم کے یہ اجزاء بہت کم ملتے ہیں۔ با وزن و با قافیہ نظم کے تو میری نظر میں اور مصارف بھی ہیں۔ ادبیات میں اس کے لئے بہت گنجائش ہے۔ لیکن آزاد نظم جس میں اور کچھ نہیں ہے اگر اس میں یہی نہ ہو تو پھر ادب میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ شاعری کا تعلق مضمون و مفہوم تخیل و تجربہ، بیان و اسلوب سے جہاں تک ہے نثر میں بھی ممکن ہے۔ لیکن دنیا کی ہر زبان میں شاعری کا وجود ہے۔ نثر میں شاعری کہیں کافی نہیں سمجھی جاتی تو معلوم ہوتا ہے ان دونوں میں کوئی مابہ الامتیاز ہے اور وہ بجز وزن۔ لحن اور لے کے کچھ نہیں۔ اس لئے وزن نظم کے لئے پہلی شرط ہے۔ یہ بحث ہی فضول ہے کہ لازم شعر و نظم میں وزن کا کیا درجہ ہے پہلا درجہ ہے سب سے پہلا۔

اب وزن اور لحن کا یہ حال ہے کہ اس کی ساخت کے تابع ہے اور اس کی پسندیدگی اہل زبان کی طبیعت اور عادت پر منحصر ہے۔ انگریزی گانا گایا جاتا ہے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بے سُرے چیخ رہے ہیں حالانکہ انگریز اسی کو سن کر جھوم جھوم جاتے ہیں۔ ہم نے بعض عربی بحریں مسترد کر دی ہیں اس لئے کہ ان سے ہمارا ذوقِ نغمہ پیدا نہیں ہوتا۔ تو اب اردو میں آزاد نظم کو گوارا کرنے کے لئے ہمارے مذاق اور طبیعت میں تغیر ہونا چاہیئے یہ جب تک نہ ہو ہمیں اس آزادی سے معاف رکھا جائے۔

اسیری ز پرواز گلزار بہتر　　　بکنجِ قفس، بال و پر می فروشم

آزاد نظم کی بے وزنی اور پریشاں وزنی کا اندازہ ان چند نمونوں سے ہو سکتا ہے۔

(۱) میرا جی اپنی نظم (ترغیب) میں لکھتے ہیں:

رسیلے جرائم کی خوشبو ــــــــــ فعولن فعولن فعولن
مرے ذہن میں آرہی ہے ــــــــــ فعولن فعولن فعولن
مجھے حدِ ادراک سے دور لے جا رہی ہے ــــــــــ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
جوانی کا خوں ہے ــــــــــ فعولن فعولن
قوانین اخلاق کے سارے بندھن شکستہ نظر آرہے ہیں ــــــ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

اس وزن کا ایک مصرع چار فعولن سے بنتا ہے۔ لیکن اس نظم میں کہیں پورے وزن کا ½ ہے کہیں ¾ کہیں ۱½ اور کہیں ۱¾ لیکن بعض مصرع پورے بھی ہیں جو میں نے نہیں لکھے۔ تاہم اس میں یہ خصوصیت ہے کہ ایک ہی وزن کے رکن سے مرکب ہونے کے سبب سے تمام نظم میں وزن ٹوٹتا نہیں اور لے منتشر نہیں ہوتی۔ اسی وزن کی ایک نظم میں ایک شاعر نے نہایت طویل مصرعے مرتب کئے ہیں۔

(۲) وشوامتر عادل کی نظم (راہرو) کے بعض متفرق مصرعے دیکھیئے:

بکھرتی ہوئی چاندنی اپنے خاموش ہونٹوں سے سرگوشیاں کر رہی ہے ۔ ——— ۸ بار فعولن
وہ سرگوشیاں جن کو سنتا ہوں لیکن یہ ظاہر کئے جا رہا ہوں ——— ۷ بار فعولن
نہیں میں نے ان کو سنا ہی نہیں ہے ——— ۴ بار فعولن
مرے پیچھے پھیلے ہوئے راستے پر کہانی کے فردوں کی رنگین قبریں بنی جا رہی ہیں ——— ۱۰ بار فعولن

لیکن اگر وزن مختلف ارکان سے مرکب ہو تو یہ ہم آہنگی قائم نہیں رہ سکتی ۔ دیکھئے

(۳) میراجی کی نظم (اونچا مکان) کے بعض مصرعے ہیں :

(۱) بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے اک نقش عجیب ——— (فاعلاتن فعلاتن فعلن ۔ تن فعلاتن فعلات)
(۲) اے تمدن کے نقیب ——— (فلاتن فعلات)
(۳) تیری صورت ہے مہیب ——— (فاعلاتن فعلات)
(۴) ذہن انسانی کا طوفاں کھڑا ہے گویا ——— (فاعلاتن فعلاتن فعلن)
(۵) ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر ——— (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔ تن فعلن)
(۶) ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکس دراز ——— (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔ تن فعلات)
(۷) اور الفاظ میں افسانے ہیں بے خوابی کے ——— (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)

یہ سات مصرعے نظم کے آغاز کے ہیں، اور مسلسل ہیں، متفرق نہیں ۔ ان میں سے چوتھا اور ساتواں مصرع وزن کی متعارف بیں پورا ہے پہلے پانچویں اور چھٹے میں اضافہ کیا گیا ہے لیکن تینوں جگہ وزن کے آخری حصے سے بڑھایا ہے ۔ یہ بھی ایک اصول کی بات ہے دوسرے اور تیسرے مصرعوں یا ٹکڑوں میں وزن کے پہلے حصہ سے پورے اور ادھورے ارکان لئے گئے ہیں ۔ اس میں بھی مضائقہ نہیں ۔ لیکن ان تمام و ناتمام مصرعوں کو مسلسل پڑھنے سے لے اور لحن کی وہ یکسانی نہیں رہتی جو پہلے دو نمونوں میں (فعولن) کی تکرار کے سبب سے تھی ۔ وزن اگر مختلف ارکان سے مرکب ہو تو سب مصرعے بالکل برابر ہونے چاہئیں ۔ وزن مقررہ کو کتنا ہی بڑھا دیا جائے لیکن اضافہ تمام مصرعوں میں یکساں متوازن اور متوازی ہونا چاہیئے ۔

یہ اشارہ غالباً بے محل نہ ہوگا کہ وزن کو حدِ مقررہ سے بڑھانا جدید شاعروں کی ایجاد نہیں ہے ۔ اگلے شاعروں نے بھی بڑے لمبے لمبے مصرع مرتب کئے ہیں اور قصیدے کے قصیدے لکھ دیئے ہیں ۔ لیکن اپنے عروض اور شاعری کے اصول کو قائم رکھا ہے ایک صاحب نے تو اس قدر لئے بڑھائی تھی کہ ان کے ایک شعر کے دو مصرع نگار کے ایک صفحہ میں نہیں سما سکتے تھے ۔ میں نے تیس سال ہوتے جس پرچے میں دیکھے تھے وہ چھوٹی تقطیع کا تھا اور اس کے تین صفحوں میں دو مصرع چھپے تھے ۔ یہ عروض کی پہلوانی ہے ۔ شاعری نہیں ۔ لیکن ایک حد کے اندر وزن کو حد سے بڑھایا جا سکتا ہے ۔ جیسا مولوی غلام امام شہید نے کیا ہے ۔ انھوں نے فارسی و اردو کے دو قصیدے نعت شریف میں لکھے ہیں ۔ ان میں بھی اوپر کے تیسرے نمونہ کا وزن بڑھایا گیا ہے شہید کے اردو قصیدے کا مطلع یہ ہے :

یہ سحر کیسی ہے پر نور کہ بہو رہیں سرد ہر اک باغ میں معمور ہے سامان بہار
گل جھمکتا ہے چمن زور مہکتا ہے ٹپکتا ہے ہر اک شاخ تر و تازہ سے فیضان بہار

اور فارسی قصیدے کا مقطع یہ ہے :

ایں شہید ست جگر تفتہ و پژمردہ و افسردہ و غم دیدہ و شوریدہ و آشفتہ دماغ
کہ بدیوانگی و وحشت و سودا و جنون و غم و احوال زبوں است غزل خواں بہار

اس کا وزن یہ ہے ، فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات

یہ وزن حد سے بڑھ کر بھی حد کے اندر اس لئے ہے کہ چار رکنوں سے ایک مصرع کا مرتب ہونا معمول و متعارف ہے۔ شہید نے دو مصرعوں کا ایک مصرع بنا دیا ہے۔ اسی کو حد سے باہر اس شاعر نے کر دیا تھا جس نے فعلاتن کی تکرار دو سو مرتبہ کر دی تھی۔

بہر حال ان نمونوں سے آزاد نظم کے آہنگ کا اندازہ ہو گیا ہے۔ اس آہنگ کا قائم رکھنا ذرا مشق اور توجہ کا کام ہے۔ میراجی اور دوسرے شاعروں سے کہیں کہیں یہ لے ٹوٹ بھی گئی ہے۔ لیکن اس موضوع پر زیادہ ردّ و قدح کرنا مقصود نہیں ہے۔ میں بذات خود نظم کی اس آزادی کو بھی گوارا کر سکتا ہوں بشرطیکہ شاعری کے اصلی محاسن موجود ہوں۔ لیکن تلخ صداقت یہ ہے کہ کسی انقلابی شاعر کا پیام تو کیا متعین ہوتا، کوئی ایک مسلک، ایک مقصد بھی مقرر نہیں۔ یہ لوگ اپنے آپ کو سیاسی رہنما بھی کہتے ہیں، سماج مصلح بھی مفکر و مدبّر بھی، شاعر و مصور بھی۔ لیکن اکثر ایسا ہوتا ہے کہ جب یہ حضرات کوئی سیاسی یا سماجی، بیانی یا خیالی نظم کہتے ہیں تو یہ بات بھول جاتے ہیں کہ وہ شاعر بھی ہیں اور شاعری و موزونیت میں بڑا فرق ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی نظم میں سیاست اصلاح، انقلاب جو کچھ ہو شاعری نہیں ہوتی۔ میرا یہ تبصرہ آزاد اور پابند دونوں قسم کی نظموں کو شامل ہے جو گزشتہ پندرہ بیس سال میں لکھی گئی ہیں۔ بعض نمونے دیکھئے۔

ن۔م راشد مشہور انقلابی آزاد نگار شاعر ہیں۔ اردو میں آزاد نظم کے بانی اور شاعر اول ہیں۔ ان کی ایک عجیب نظم ملاحظہ ہو جس میں وطن پرستی اور ہوس پرستی کا تضاد یکجا کیا گیا ہے۔

انتقام

اس کا چہرہ اس کے خد و خال یاد آتے نہیں
اک شبستاں یاد ہے
اک برہنہ جسم آتشداں کے پاس
فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج !
دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے
اور آتشداں میں انگاروں کا شور !
ان بتوں کی بے حسی پر خشمگیں
اُجلی اُجلی اونچی دیواروں پہ عکس
ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگِ بنیادِ فرنگ !
اس کا چہرہ اس کے خد و خال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم !
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

اس میں شاعری کیا ہے، اچھوتا پن کیا ہے ؟ کیا یہ وطن پرستی کا صحیح جذبہ ہے ؟ کیا ارباب وطن کو اسی طرح انتقام لینے کی ہدایت مقصود ہے ؟

راشد صاحب اس نظم کو اپنا شاہکار نہیں سمجھتے۔ ان کی رائے میں ان کی بہترین نظم (دو بجے کے قریب) ہے لیکن بہت طویل ہے۔ اس لئے درج نہیں کرتا۔ مجھے اس میں اتنی بھی ندرت اور جدت نظر نہیں آئی جتنی انتقام میں ہے، صرف

ان کا جدید ٹکڑا جدید رجحانات کے نمونہ کے طور پر نقل کرتا ہوں۔ ن۔م۔ راشد "دریچے کے قریب" والی نظم میں کسی کو "میری جان" کہہ کر اپنے پاس دریچے کے قریب بلاتے ہیں اور شہر کے مختلف مناظر دکھاتے ہیں۔ ان میں سے ایک یہ ہے:

اسی مینار کے سایہ تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت ـــ اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

خدا کی بیکاری اور بے سودی کی تبلیغ بھی انقلابی شاعری کا ایک عنصر ہے۔

میں راشد صاحب کی ایک اور نظم کو ان کی اکثر نظموں سے بہتر سمجھتا ہوں۔ یہ نظم ان کے مجموعۂ کلام (ماورا) کی آخری نظموں میں ہے۔

اجنبی عورت
ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رومان نہیں
کاش اک "دیوارِ ظلم"
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!
یہ عمارات قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دست غارت گر سے ہیں
زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رومان نہیں
کاش اک "دیوارِ رنگ"
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!
یہ سیہ پیکر برہنہ راہرو
یہ گھروں میں خوبصورت عورتوں کا زہر خند
یہ گزرگاہوں پہ دیوانہ سا جواں
جس کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوں کی لپک
مشتعل بیباک مزدوروں کا سیلاب عظیم
ارضِ مشرق! ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں

اس نظم کا مرکزی خیال بہت خوبصورت ہے، ایک مغربی عورت کا ایشیا کے حال زار پر افسوس، دست غارت گر کی شکایت، دیوار ظلم و رنگ کے حائل ہونے پر تاسف، بڑی صحت اور موزونیت کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ آخری چار مصرعے نظم کی جان ہیں اور نہایت موثر ہیں۔ مغرب و مشرق کا مقابلہ نہایت حسرت آمیز الفاظ میں کیا گیا ہے اور بہت دلکش و بصیرت افروز ہے۔ لیکن میرے نزدیک اس میں نظم کا کوئی لطف نہیں۔ یہ مضمون کامل مترنم اور مقفیٰ مصرعوں میں لکھا جا سکتا تھا۔ اور سامعین پر زیادہ اثر کرتا۔

دوسرے مشہور و مقبول انقلابی شاعر میراجی ہیں ـــــــــــ اور شاید "زندہ دلانِ پنجاب" میں سب سے زندہ دل شاعر ہیں۔ کتابستان الہ آباد کی شائع کردہ (میری بہترین نظم) میں میراجی نے اپنی بہترین نظم کے ساتھ اپنے حالات اور خصوصاً احساسات شاعرانہ کا تجزیہ وار تقاضا تفصیل سے چھپایا ہے۔ اسی مجموعہ سے ن۔م۔ راشد کے کچھ حالات اوپر لکھے تھے۔ شاعر کے ذہن و فکر پر جو مناظر و ماحول اثر کرتے ہیں ان کا علم شاعر و شاعری کے مطالعہ کے لئے نہایت اہم ہے۔ میراجی کاٹھیاواڑ، بلوچستان، ملتان میں اپنے لڑکپن اور جوانی میں رہے۔ وہاں کے تاثرات بڑی خوبصورتی سے بیان کئے ہیں۔ ان کا

خلاصہ خود میرؔاجی کے الفاظ میں یہ ہے :

"میری نظموں کا نمایاں پہلو ان کی جنسی حیثیت ہے۔ طفلی ہی میں فطرت سے ہم آہنگی کا احساس تھا۔ پربت پر دور سے نظر آتا کہرا ایک لٹکا ہوا دامن تھا جس نے نسائی پیکر سے متعلق ہو کر آئندہ زندگی میں جلی ہوئی خواہشات کے اثر سے ایک ایسی حیثیت اختیار کر لی جس سے رہائی حاصل کرنے کو شعر کا سہارا لینا پڑا یوں لباس میں دلچسپی ابتدا ہی سے طبیعت کا خاصہ رہی۔ ساری پہنے ہوئے کوئی نسائی پیکر میرے ذہن میں لٹکے ہوئے پردے یا چھائے ہوئے دھندلکے کا تصور لاتا ہے . . . . . . . . . . نسائی لباس کا یہ بیان زندگی کے ایک اور پہلو پر بھی روشنی ڈالتا ہے، یعنی عورت سے دوری ــــ آسودہ عشقی احساس کی قبل از وقت بیداری سکول کے زمانہ ہی میں ہوئی تھی۔ (اس زمانے کے ایک واقعہ کے سلسلے میں لکھتے ہیں) اس نے ایک سفید دھوتی پہن رکھی تھی اور دس گیارہ سال کی عمر۔ نیز شاید گھر کی بات ہونے کے لحاظ سے کوئی زیر جامہ نہ تھا۔ چنانچہ سورج کی کرنیں لباس کے پردے میں سے چھنتے ہوئے زیریں جسم کے خطوط کا اظہار کر رہی تھیں یہ چوری کا منظر بھی تحت الشعور کی پاتال سے گھل گھلا کر مختلف بھیس بھرتا ہوا کئی جگہ اپنی نظموں میں مجھے دکھائی دیا ہے۔ چنانچہ روزن، کھڑکی اور دروازے کی میں یہی وہ سمجھتا ہوں "

یہاں نظریۂ حسن کی بحث پیش آجاتی ہے۔ انقلابی شاعر "ادب برائے زندگی" کے قائل ہیں۔ میرا بھی اس پر صاد ہے زندگی میں حسنِ قدرت اور جمال بشری دونوں شامل و لازم ہیں' ان کا مشاہدہ' مطالعہ اور بیان' الہامات و الٰہیات سے لے کر شعر و ادب تک ہر جگہ ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ اکبر الٰہ آبادی کا یہ مشورہ :

حسن جس چیز میں ہو دیکھ کے خوش کر دل کو  بند کرے مگر آنکھیں، اگر انساں میں نہ ہو

کوئی نہ مانے گا، نہ سہی، مرزا داغؔ کی یہ نصیحت :

بہارِ عمر میں باغِ جہاں کی سیر کر و  کھلا ہوا ہے یہ گلزار دیکھتے جاؤ

سب قبول کریں گے۔ بہتر۔ لیکن حسن کا "نظریۂ افادیت" جو یورپ کا مفروضہ اور ہمارے شاعروں کا مختار معمول ہے اگر یہی ہے جو ان کی نظموں میں ہے، جو ن۔م۔ راشدؔ کی مندرجہ بالا نظم (انتقام) میں ہے، جو میرؔاجی کی اپنی منتخبہ بہترین نظم (اونچا مکان) میں ہے۔ تو صرف ہندوستانیت نہیں، انسانیت کا خاتمہ ہے اور بہیمیت و سبعیت کی حکومت۔ میرؔاجی کا شاہکار (اونچا مکان) پڑھنے سمجھنے اور غور کرنے کی چیز ہے۔ لیکن اس قدر طویل ہے کہ سب کا نقل کرنا طول امل ہے۔ میرؔاجی ایک اونچے مکان میں "اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لئے" پہنچتے ہیں اور اونچے مکان سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں :

میں یہ سنتا تھا ترے جسم گرانبار میں بستر ہے بچھا
اور اک نازنیں لیٹی ہے وہاں۔ تنہائی
ایک چپکی سی تھکن بن کے گھسی جاتی ہے
ذہن میں اس کے۔ مگر وہ بے تاب
منتظر اس کی ہے پردہ لرزے
پیرہن ایک ڈھلکتا ہوا بادل بن جائے

اور در آئے اک ان دیکھی انوکھی صورت
کچھ غرض اس کو نہیں ہے اس سے
دل کو بھاتی ہے۔ نہیں بھاتی ہے
آنے والے کی ادا ــــ
اس کا ہے ایک ہی مقصود۔ وہ استادہ کرے
بجرِ اعصاب کی تعمیر کا اک نقش عجیب

جس کی صورت سے کراہت آئے
اور وہ بن ترا مدمقابل پل میں
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہو جائے
اور وہ نازنیں بے ساختہ بے لاگ ارادے کے بغیر
ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنے لگے
شب کے بے روح تماشا کو ـــــ

بھول کر اپنی تھکن کا نغمہ
مختصر بندش چشم در سے
دیگ کے قفر کے مانند سبکسار کرے
بھرا اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب
ایک گرتی ہوئی دیوار کے مانند لچک کھا جائے

یہ نظم تشریح و تنقید سے بالاتر ہے۔ اس کے مضمون و موضوع سے ناظرین لطف اندوز ہوں اور زندگی کی اس عکاسی میں انقلاب و افادیت کے حسن و جمال کا مشاہدہ کریں۔ مجھے تو صرف اس قدر عرض کرنا ہے کہ اس نظم کو شاعری سے کوئی دور کا تعلق بھی نہیں نثر کی شاعری کا بھی وجود نہیں۔

اسی سلسلے میں ایک اور نوجوان ـــــ کے انقلاب پرور خیالات دیکھیے۔ شریف کنجاہی لکھتے ہیں کہ اپنی نظموں میں سے مجھے "پسپائی" سب سے زیادہ پسند ہے۔ مرد کی خواہش کے سامنے عورت کی "پسپائی" یا (بقول میراجی) "ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنا"۔ ملاحظہ ہو "پسپائی"

کیوں جگاتے ہو مرے سینے میں امیدوں کو ؟
رہنے دو اتنا نہ احساں کرو
میں تو پردیسی ہوں اور آئی ہوں دو دن کے لئے
کل چلی جاؤں گی یا پرسوں چلی جاؤں گی
اور پھر آنے کا امکان نہیں
ورنہ یوں گھر سے نکلنا بھی تو آسان نہیں
کیوں جگاتے ہو میرے سینے میں امیدوں کو ؟
کیوں جگاتے ہو مرے دل کے چراغ ؟
میں نے یہ سارے دیئے خود ہی بجھا رکھے ہیں

آپ اس بستی کو تاریک بنا رکھا ہے
اس کو تاریک ہی تم رہنے دو
دل کی دنیا میں اُجالا نہ کرو
میری اُمیدوں کو مدہوش پڑا رہنے دو
تم نہیں مانو گے ؟
تم دیکھتے ہی جاؤ گے ؟
اچھا دیکھو !
لو جلاؤ مرے سینے کے چراغ۔ دل کی بستی میں اُجالا کردو
پھر مرے جینے کا ـــــ یا مرنے کا ـــــ ساماں کردو

شاعری کے اعتبار سے یہ بھی بالکل سپاٹ ہے۔ پہلی نظر سے زیادہ بے لطف۔ اور اس میں آزاد نظم کا آہنگ بھی یکساں نہیں (تم نہیں مانو گے) وزن کا ابتدائی حصہ ہے۔ (تم دیکھتے ہی جاؤ گے) وزن کا آخری حصہ ہے۔ اس کے بعد (اچھا دیکھو) پھر آخری حصہ ہے۔

یہ عریانی، یہ فحاشی قدیم شاعری میں بہت زیادہ، بہت کھلی ہوئی ہے۔ اور ایسی ہی قابل اعتراض ہے جیسی یہ نظمیں لیکن وہاں وزن کا ترنم ہے۔ قافیہ کی دلکشی ہے۔ شاعرانہ تخیل ہے۔ اسلوب کا اچھوتا پن ہے۔ یہاں ان میں سے ایک بات بھی نہیں۔ صرف ہوس انگیزی اور محض گناہ بے لذت ہے۔ میراجی اور راشد و شریف ہی کا کوئی ہم وطن فارسی گو، انھیں کی کسی ہم وطن شاہد بازاری کی تعریف کرتا ہے :

چہ پروائے از دو دینار دارد　　　کہ دارالضرب در شلوار دارد

میراجی انصاف کریں کہ ان کی "گرتی ہوئی دیوار" میں زیادہ بلاغت ہے یا اس شاعر کے "دار الضرب" میں۔ حالانکہ فحش میں یہ زیادہ ہے۔ ناپاکی میں دونوں برابر ہیں۔ امیر مینائی کہتے ہیں:

گرلتے ہیں کیا بجلیاں بھر کے سسکی		تڑپ کر وہ تڑپانے والے ہوئے ہیں

نہایت عریاں، بیحد غیر مہذب، لیکن محاکات میں میراجی اپنی نظم (اونچا مکان) کے آخری چار مصرعوں سے مقابلہ کر دیکھیں۔ ان دو مثالوں پر بس نہیں۔ صدہا ایسی مثالیں موجود ہیں لیکن اصلی پہلو یہ ہے کہ قدیم شاعری میں یہ مضامین متفرقات میں شامل ہیں منتشر ہیں اور بے مقصد ہیں۔ نہ کہنے والوں کا بجز کہنے کے کوئی مدعا تھا۔ نہ سننے والوں پر بجز لطف اندوزی کے کوئی اثر تھا اس کے برخلاف انقلابی شاعری میں یہ نظمیں خاص مقصد اور نمایاں حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ آرٹ ہے یہ ادب برائے زندگی ہے اور اسی آرٹ اور ادب کے حیلے سے یہ جذبات اور خیالات، اس قدر صاف و عریاں نہ سہی عورتیں بھی اپنی نظموں اور غزلوں میں لکھتی ہیں۔ شاعر بیگموں اور خاتونوں کے کلام سے مثالیں، لکھی جا سکتی ہیں۔ لیکن پھر مجھے بہت کچھ لکھنا پڑے گا۔ صرف ایک لطیفہ لکھتا ہوں۔ جس میں شاعرات کے کلام سے بھی زیادہ کمال ہے۔ ایک بیگم صاحبہ نے ریختی گو شاعر شیدا لکھنوی کے کلام پر تنقید کی تھی۔ اس میں شاعر کی جدید و نادر تشبیہات کی مثال میں اس شعر کا بھی انتخاب کیا تھا:۔

"بی بی اٹکی ہوئی ہے نوکر سے		ناؤ ٹھہری ہوئی ہے لنگر سے"

اور اسی شعر کی تعریف میں لکھا تھا:۔ "ریختی تو کیا غزل بھی اس کا جواب قیامت تک نہیں پیش کر سکتی"

بلاشبہ شاعر بہر حال میں شاعر ہے اور نقاد ہر رنگ میں نقاد۔ ان بیگم صاحبہ نے تو اس انتخاب و تنقید میں نسوانی حیاو حجاب کے خلاف کوئی بات نہیں سمجھی۔ لیکن مجھے اس وقت انکا نام اور مضمون کا پتہ لکھتے شرم آتی ہے۔ بات بھی دو تین سال کی پرانی ہو گئی ہے۔

یہ آزادی دبیا کی نظموں سے زیادہ عورتوں کے افسانوں اور ناولوں میں موجود ہے۔ عصمت چغتائی صاحبہ جنسی رنگ کی مصوری میں نہایت ممتاز ہیں۔ انھوں نے بہترین افسانوں کے مجموعہ کے لئے اپنا افسانہ (تل) بہترین سمجھا ہے۔ ایسی ہی بلکہ زیادہ عریانی ان کے اکثر افسانوں میں ہے اور انھیں پر کیا موقوف ہے۔ کوئی انقلاب پسند ادیبہ و شاعرہ اس آرٹ کے سوا مشکل سے کچھ اور لکھتی ہے۔

اہلِ ہند میں یہ جنسی ہیجان اور ادبیات ہند میں جنسی رجحان جیسا دفعتاً اور جس قدر زور و شور کے ساتھ پیدا ہوا اور بڑھا ہے مشکل سے کوئی دوسری تحریک بجز سیاسی شورش کے اس کے مقابلہ میں پیش کی جا سکتی ہے۔ اور یہ تحریک بھی اصل میں سیاست ہند ہی کا فیضان ہے۔ اب سے بیس برس پہلے جنگ سابق کے بعد سیاست ہند میں جو انقلاب رونما ہوا اور آزادی ملک کے لئے جارحانہ و مدافعانہ، احتجاجی و انتقامی تحریکیں برپا ہوئیں، اُن کی کامیابی میں مدد دینے کے لئے عورتیں یکایک میدانِ عمل میں آگئیں۔ یورپ میں سالہا سال سے عورت سیاست کا دست راست بنی ہوئی ہے۔ دیسی تعلیم و تربیت اور جرأت و قابلیت نہ ہو تو ہندوستانی دیویاں دھرنا دھرنے اور "جھنڈا اونچا" رکھنے سے بھی کیا گئی گزری تھیں۔ قوم و وطن کی آزادی کے لئے نکلی تھیں تو پتا، پتی اور پتر کو چھوڑ ... کا کیا موقع تھا۔ وطن کے نام پر ہر بھینٹ جائز ہے۔ اب اس آزادی کی تکمیل کے لئے عورتوں کی عام تعلیم اور اعلیٰ تعلیم لازم تھی۔ اور معاشرت میں مغربی تثنیت بغیر چارہ کار نہ تھا۔ مردوں عورتوں کی مخلوط تعلیم، مخلوط جلسے، مخلوط ملازمتیں، مخلوط کھیل، ہر جگہ اختلاط و اجتماع ناگزیر تھا۔ اس کے لئے سماج کے بندھن توڑنے کی

ضرورت تھی۔ یہ بندش "بند نقاب" کھلنے کے بعد بھی رہی اور ایک جنسی کشمکش پیدا ہو گئی۔ ایک ہیجان برپا ہو گیا۔ یہی کشمکش یہی ہیجان شعر و ادب کا رجحان بن گیا ہے۔ اور ترقی پسند ادب' فسانے' نظمیں' جنسیات کی کتابیں۔ تصویریں۔ ریڈیو۔ سینما سب اس آگ کو تیز تر کر رہے ہیں۔ یہ ادبی رجحان گویا ہندوستان کی تہذیب اور معاشرت سے ایک انتقام ہے۔ ایک جارحانہ اقدام ہے۔ یہ شعر و ادب کی منزل بھی ہے اور جنسی آزادی کی راہ منزل بھی ذہنی کشمکش عملی آزادی کی راہیں نکال لیتی ہے ——

—— میں ادب برائے زندگی کا بھی قائل ہوں۔ نظم کی آزاد وضعی بھی مجھے گوارا ہے۔ لیکن ادب ادب ہو —— اور شاعری شاعری۔

میرے نزدیک "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے زندگی" میں تضاد نہیں ہے۔ ان کا اجتماع ممکن ہے۔ ادب شاعری، نثر و نظم اپنی ادبی و شعری تکمیل کا ایک معیار رکھتے ہیں۔ ایک مرتبہ ایک درجہ یا ایک انداز و اسلوب اکمل۔ اعلیٰ اور بہترین ہوتا ہے کہ اس سے بڑھ کر تصور میں نہیں آ سکتا۔ یہ درجہ اور اسلوب ہمیشہ ایک اور یکساں رہتا ہے۔ بدل نہیں سکتا۔ خیالات تجربے موضوعات نئے نئے ہوں۔ بدلتے رہتے ہیں لیکن ان کے اظہار کا بہترین طریقہ نہیں بدلتا۔ ایک کامل شاعر، فطری شاعر، پیغمبر شاعر ہمیشہ وہی طریقہ پسند کرتا ہے۔ یہ ادب برائے ادب اور شاعری برائے شاعری ہے۔ اب اگر وہ تجربے اور موضوع زندگی کے کسی شعبہ سے متعلق ہیں تو وہ شاعری برائے زندگی بھی ہو جائے گی اور برائے شاعری بھی رہے گی۔ یہاں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ جب ایک ہی طریقہ بہترین ہوگا تو ہر تجربہ و خیال ایک ہی طریقہ سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ دو تجربے کبھی ایک سے نہیں ہوتے۔ نہ دو شخصوں کے دو تجربے نہ ایک شخص کے دو تجربے۔ نہ ایک شخص کے ایک ہی چیز کے متعلق دو بار کے تجربے احساس تخیل۔ تجربہ بھی ہر شخص کا الگ ہوتا ہے اور ہر آن کا علیحدہ ہوتا ہے۔ اس لئے جتنے تجربے اتنے ہی ان کے **بہترین اسلوب**۔ نہ تجربات کی حد نہ اسالیب کی انتہا۔

البتہ یہاں ایک اور پہلو قابل غور ہے۔ سر ڈینی سن راس نے ڈاکٹر اقبال کی وفات پر جو اظہار خیال کیا تھا (اور جو رسالہ اردو کے اقبال نمبر میں انگریزی عبارت میں شائع ہوا تھا) اس میں کہا تھا:

"شاعری اگر اعلیٰ درجہ کی ہو تو وہ بذات خود ایک مقصد بن جاتی ہے اور ناظرین پر اسکے عملی پیغام کا اثر کم ہوتا ہے۔"

یعنی شاعری "برائے شاعری" ہو جاتی ہے۔ "برائے مقصد" نہیں رہتی لیکن میرا خیال ہے کہ ایسا صرف اسوقت ہو سکتا ہے جب اس مقصد اور پیغام میں جان نہ ہو۔ ورنہ پیغام کی محزونیت، ضرورت اور قوت اثر کئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ بہرحال اس صورت میں "ادب برائے ادب" کے یہ معنی ہوں گے کہ اس کا کوئی اور مقصد نہ ہو۔ زندگی کے کسی شعبہ سے متعلق نہ ہو۔ کوئی مادی و غیر مادی نفع مقصود نہ ہو۔ گویا شاعر فطرت و قدرت، وقائع و حوادث، تخیلات و جذبات سے شدت کے ساتھ متاثر ہوتا ہے۔ اس لئے کہ تاثر اس کی شاعرانہ فطرت کا تقاضا ہے۔ بہت سے مفکر اور نقاد، شاعر اور ادیب اس نظریہ کے قائل ہیں اور یہ بھی شاعروں کا ایک جدید رجحان ہے۔ میں اس نظریہ کو تسلیم کرتا ہوں لیکن اس نظریہ پر بعض شاعروں کے عمل سے مجھے اختلاف ہے۔

شدتِ احساس اور خلوصِ اظہار نہایت مبہم چیزیں ہیں۔ اس شدت و خلوص کی لفظوں میں کوئی تعریف یا حد بندی نہیں ہو سکتی۔ لیکن ان کی ایک پہچان ہے، یعنی سننے والے پر اثر۔ احساس بالکل ذاتی چیز ہے۔ کسی کے دل و دماغ میں کسی تصور یا کسی حادثہ سے کیا ہیجان برپا ہے، دوسرے کو اس کی خبر نہیں ہوتی۔ اس شخص کا بیان اس کے تاثر کو دوسرے تک منتقل کرتا ہے۔ بیان کا خلوص پھر ذاتی اور نفسیاتی شے ہے۔ کوئی بیان کتنا ہی سچا اور پُر خلوص ہو، جب تجربہ و تخیل کے ماحول سے منقطع ہو کر یا کیفیات موثرہ

سے علیحدہ ہو کر یا شاعرانہ اچھوتے پن سے خالی ہو کر، نظم میں آتے گا تو ناظرین و سامعین پر وہ اثر نہیں کر سکتا جو خود شاعر پر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر عظیم الدین احمد کی نظم (عالمِ تنہائی) دیکھیے۔ یہ ان کی نظر میں بہترین نظم ہے:

وہ جس کے تبسم سے
کھلتی تھی کلی دل کی
وہ جس کے اشاروں پر
چلتی تھی گھڑی دل کی
ہے زیرِ زمیں پنہاں
دل اس کا مگر خواہاں
لیتا تھا کسی دن وہ

اسباب کی دنیا میں
آتا ہے نظر لیکن
اب خواب کی دنیا میں
آتے ہیں کبھی آنسو
آنکھوں ہی میں پیتا ہوں
جیتا ہوں جو تنہا میں
وہ خواب میں جیتا ہوں

ہے مہر۔ تو وہ بے رونق
ہیں دیدۂ تر اختر
گل جتنے ہیں گلشن میں
وہ خار ہیں یا اخگر
دنیائے حقیقت اب
اک یاس کی دنیا ہے
تنہائی کے عالم نے

اک راہ دکھائی ہے
"مل جاؤ گے تم اس سے"
یہ آس بندھائی ہے
اے عالمِ تنہائی!
اے عالمِ تنہائی!
تو جذب کی دنیا ہے!
تو آس کی دنیا ہے!

اس کے ساتھ ڈاکٹر صاحب کے صاحبزادے پروفیسر کلیم الدین احمد کی نظم (نقشِ ابد) ملاحظہ ہو۔ اس کو وہ بھی اپنی بہترین نظم سمجھتے ہیں:

**نقشِ ابد**

ہیں کنجِ عافیت میں
تھا عافیت بداماں
دل مثلِ گل تھا خنداں
شاخِ طرب پہ رقصاں
اس کنجِ عافیت میں
(یہ کیا ہوا خدایا!)

اب ہیں الم کے ساماں
دل ہے کہ شمع گریاں
سیماب وار رقصاں
اس کنجِ عافیت میں
اب عافیت کہاں ہے
وہ پھول جس کی نکہت
جاں تھی مرے چمن کی

وہ شمع جس سے زینت
تھی اپنی انجمن کی
نظروں سے اب نہاں ہے
اے پھول تو کہاں ہے؟
اے شمع تو کہاں ہے؟
یہ زندگی ہماری
اک آہ دم بدم ہے

گویا ہماری ہستی
صورت گرِ عدم ہے
اس آہ دم بدم کو
صورت گرِ عدم کو
اے صانعِ حقیقت!
نقشِ ابد بنا دے
نقشِ ابد بنا دے

دونوں نظموں کی صورت میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے۔ قافیے ہیں بھی اور نہیں بھی۔ لیکن مجھے قوافی کے وجود و عدم سے بحث نہیں دونوں نظموں کا مرکزی خیال ایک ہی ہے، ممکن ہے ایک ہی واقعہ کے دو تاثر اور دو پیمانے ہوں۔ ان کے شدتِ احساس اور خلوصِ اظہار میں شک کرنے کا کسی کو حق نہیں، لیکن دونوں کے اسلوبِ بیان میں کوئی شاعرانہ انوکھا پن نہیں اس لئے بے اثر ہیں۔

ایسا ہی تاثر ڈاکٹر عظیم الدین احمد صاحب کی ایک اور نظم میں ہے۔ ممکن ہے یہ بھی اسی واقعہ کا اثر اور بیان ہو۔ اس کو بھی دیکھیے۔

تھا درختوں کو ابھی عالمِ حیرت ایسا    جیسے دلبر سے یکایک کوئی ہو جائے دوچار
ڈالیاں ہلنے لگیں تیز ہوائیں جو چلیں    پتے پتے میں نظر آنے لگی تازہ بہار

سنسناہٹ ہوئی جھونکوں سے ہوا کے ایسی — چھوٹ گئی ہوں کہیں لاکھوں ہی ہوائی اکبار
رعد گرجا۔ ارے وہ دیکھنا بجلی بجلی — ہلکی ہلکی سی وہ پڑنے لگی بوندوں کی پھوار
رات تاریک ہے آیا ہے امنڈ کر بادل — میں اکیلا نہ کوئی یار نہ کوئی غم خوار
سرد جھونکوں میں ہوا کے ہے لطافت اور دل — اس کا خواہاں ہے نہیں ملنے کے جسکے آثار
ایسی بے چینی خدایا نہ ہو دشمن کو نصیب — اس سے بد تر کسی کو ہو الٰہی آزار

اس نظم کے مضامین اور خیالات کے ارتقاء و ترتیب کی طویل توضیح پروفیسر کلیم الدین احمد صاحب نے اپنی تصنیف (اردو شاعری پر ایک نظر) میں کی ہے۔ اس پر مفصل تنقید کی ضرورت ہے اس لئے کہ یہ تشریحیں اور تعبیریں اردو شاعری کے لئے بالکل نئی اور عجیب ہیں۔ لیکن محض جدید ہونے کی بنا پر قابل رد نہیں ہو سکتیں۔ جانچ تول کر ان کی قیمت لگانی چاہئے۔ خیر یہ کام تو پھر کبھی ہوگا۔ اس وقت یہ کہنا ہے کہ پروفیسر صاحب نے ڈاکٹر صاحب کی اسی نظم کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:۔

"یہ نظم جذبات کی اصلیت اور جوش اور حسن کارانہ بیان کی وجہ سے اعلیٰ پیمانہ کی شاعری کا بے مثال نمونہ ہے اور اپنی تکمیل کے سبب یہ جو سکون و طمانیتِ قلب عطا کرتی ہے وہ کسی بہترین شعر میں بھی موجود نہیں"

لیکن مجھے کوئی حسن کارانہ بیان اور کوئی شاعرانہ تکمیل نظر نہیں آتی۔ نہ اعلیٰ شاعری نہ بے مثال نمونہ۔ جذبات کی اصلیت اور جوش جو شاعر کے دل میں ہوگا اس میں شک کرنے والا کافر۔ لیکن اس جوش نے ان الفاظ میں سرایت نہیں کی۔ اگر ناظرین اس نظم کو پڑھ کر جھوم اٹھے ہوں اور مست ہو گئے ہوں تو میں ہی بے حس سہی۔ غرض یہ پھیکی شاعری بھی اب بہت چل پڑی ہے۔

یہ اگر "پھیکی شاعری" ہے تو ایک قسم مبہم شاعری کی بھی انقلاب پسندوں نے شروع کر دی ہے۔ یعنی ساری نظم پڑھنے کے بعد یا تو کوئی مدعا و مقصود ہی ہاتھ نہیں آتا۔ یا صرف مرکزی خیال اور اصل مضمون تو مل جاتا ہے لیکن خیالات کی کڑیاں مربوط نہیں ہوتیں کنایہ و ابہام میں مطلب ادا کیا جاتا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی اس نظم (رس بھرے ہونٹ) کو دیکھئے:

رس بھرے ہونٹ
پھول سے ہلکے
جیسے بلور کی صراحی میں
بادۂ آتشیں نفس چھلکے
جیسے نرگس کی گول آنکھوں سے
ایک شبنم کا ارغواں قطرہ
شفقِ صبح سے درخشندہ

دھیرے دھیرے سنبھل سنبھل ڈھلکے
رس بھرے ہونٹ یوں لرزتے ہیں!
یوں لرزتے ہیں جس طرح کوئی
رات دن کا تھکا ہوا راہی
پاؤں چھلنی نگاہ متزلزل! —
وقت! صحرائے بیکراں کہ جہاں
سنگِ منزل نمانہ آج نہ کل ——
دفعتاً دور — دور! آنکھ سے دور

شفقِ شام کی سیاہی ہیں
قلب کی آرزو نگاہی ہیں
فرش سے عرش تک جھلک اٹھے
ایک دھوکا۔ سرابِ منبعِ نور! —
رس بھرے ہونٹ دیکھ کر تاثیر
رات دن کے تھکے ہوئے راہی
یوں ترستے ہیں یوں لرزتے ہیں! —

اس نظم میں تشبیہ۔ ترکیب۔ تلفظ کی خامی سے قطع نظر کر کے بھی پورا مضمون مبہم و غیر واضح ہے۔ نظم مہمل نہیں ہے شاعر کے تصور اور خیالات کی رفتار میں تسلسل پیدا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن نمایاں نہیں ہے۔ "متزلزل" پنجابی تلفظ کے ساتھ نظم ہونا قابلِ اعتراض ہے اس کو بدلا جا سکتا تھا۔ "بادہ" کی صفت "آتشیں نفس" بے وجہ ہے۔ "موج شراب" کو "نفس آتشیں" کہہ سکتے ہیں۔ اس کے متعلق ابھی کچھ اور عرض کروں گا۔ پہلے ایک مبہم شاعری اور دیکھ لیجئے۔ پروفیسر فیض احمد فیض کی نظم (تنہائی) ہے:۔

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں!
راہرو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگذر
اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں۔ کوئی نہیں آئے گا!

یہ تنہائی کا تصور ہے۔ لیکن صاف و سلیس نہیں اگرچہ ن۔م۔ راشد اس نظم کو "حسین اور انتہا درجے کی اثر آفریں نظم" قرار دیتے ہیں۔ "خوابیدہ چراغ" کی ترکیب یہاں موزوں نہیں۔ "خاموش" کا مضمون ہوتا تو "خوابیدہ" درست ہو جاتا۔ "لڑکھڑانے" کے لئے غنودگی کی ضرورت تھی۔ "بے خواب کواڑوں" کی ترکیب مجھے بہت پسند آئی۔ یعنی اس مکان کے کواڑ جس میں اب تک خواب کا گزر نہیں ہوا۔ یہ انتقال صفت موصوف اصلی سے اس کے کسی متعلق قریب کی طرف اردو فارسی میں نامانوس نہیں ہے۔ لیکن انگریزی میں متعلق بعید کی طرف بھی انتقال صفت بہت عام ہے۔ اور نہایت معنی خیز ہو جاتا ہے۔ "بے خواب شخص" کی بجائے "بے خواب بستر" "بے خواب کمرہ" "بے خواب مکان" مستعمل ہیں۔ "بے خواب کواڑوں" میں بُعد ذرا زیادہ ہو جاتا ہے۔ لیکن معنویت میں کوئی کمی نہیں آتی۔ میرا جی کی کسی نظم میں تنہائی کو "پھیکی سی تھکن" کہا گیا ہے۔ یہ استعارہ اور تشبیہ دونوں دلکش ہیں۔ تھکن میٹھی بھی ہوتی پھیکی بھی۔ تنہائی پھیکی تھکن ہے۔ انتظار محبوب کو میٹھی تھکن کہہ سکتے ہیں۔ پروفیسر فیض صاحب نے کسانوں کے افلاس اور خستہ حالی کے لئے اس شعر میں کیا خوب استعارہ کیا ہے:

یہ حسین کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا　　کس لئے ان میں فقط بھوک اُگا کرتی ہے

غلہ پیدا کر کے بھی بھوکے رہتے ہیں تو ان کے لئے تو گویا بھوک ہی اُگتی ہے۔ اس نوع کا اسلوب تخیل۔ ترکیب بلا شبہ شعر و ادب میں قیمتی اضافے ہیں۔ ان کو سمجھ کر اختراع و استعمال کیا گیا تو سکۂ رائج بن جائیں گے۔

جن نظموں کو میں نے مبہم کہا ہے۔ ان کا یہ انداز ہے کہ شاعر ایک مضمون سوچتا ہے اور اس کو صاف و معین الفاظ میں لکھنے کی بجائے استعارہ و کنایہ میں بیان کرتا ہے۔ ان کے لئے اصطلاحیں تجویز کرتا ہے، نشانات و علامات مقرر کرتا ہے۔ اور یہ سب کچھ صرف شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔ بادی النظر اور ظاہر الفاظ سے نظم کا کچھ اور مطلب ہوتا ہے اور شاعر کا مقصود کچھ اور۔ یہ پیرایہ و اسلوب فی نفسہ درست ہے، نہ صرف درست بلکہ لطیف تر اور بلیغ تر۔ اور کچھ جدید شاعری کی ایجاد بھی نہیں ہے ہر زبان و ملک کی شاعری میں موجود ہے۔ لیکن وہاں وہ علامات و اصطلاحات معلوم و مقرر ہوتی ہیں۔ ہر شخص ان کے ظاہر و مخفی معنی سمجھ لیتا ہے۔ نئی نظموں میں اصل مقصود بطن شاعر میں رہتا ہے۔ اسی لئے ابہام پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً شاعر یہ مضمون سوچتا ہے:

"ہم غلامی میں مبتلا ہیں اور بیکس و مجبور ہیں۔ چاہتے ہیں کہ کوئی شخص ایسا نمودار ہو کہ ہمیں اس مصیبت سے نجات دلا دے۔ کبھی ایسے آثار پیدا ہوتے ہیں لیکن مٹ جاتے ہیں۔ ہماری عمریں ختم ہو گئیں، ہماری تہذیب اور مذہب کا شیرازہ بکھر گیا۔ غیروں نے ہمارے اسلاف کے آثار مٹا دیئے۔ اب نجات کی امید موہوم اور انتظار بے سود ہے۔ اسی حالت سے رہائی ممکن نہیں:"

اور اس مضمون کو اس پیرایہ میں ادا کرتا ہے جو پروفیسر فیض احمد صاحب نے (تنہائی) میں اختیار کیا ہے۔ اب وہ نظم دوبارہ پڑھئے۔

دیکھئے۔ اس کے الفاظ سے یہ مضمون نکالا جا سکتا ہے اور یہ تعبیر میری نہیں، ن۔م۔ راشد صاحب کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

"شاید یہ نظم بھی کسی سیاسیات میں اُلجھے ہوئے لمحہ کی پیداوار ہو۔ کیا راہ رو سے مراد کوئی نیا حملہ آور ہے؟ کیا تاروں کا بکھرتا ہوا غبار اور ایوانوں میں لڑکھڑاتے ہوئے چراغ تہذیب اور مذہب کے بکھرے ہوئے شیرازہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اور کیا اجنبی خاک ہیں قدموں کے سراغوں کے دھندلا جانے سے شاعر کا یہ مطلب ہے کہ اس سرزمین میں جہاں ہم صدیوں پہلے ایک ہنگامہ۔ ایک ہادہوے کر آئے تھے۔ آج اپنی ناگوار آب و ہوا اور اپنے ناپسندیدہ ماحول سے ہمیں دراصل آمادہ قوم بنا دیا ہے۔"

اگر اس نظم کا یہ مفہوم ہے تو ظاہر ہے کہ الفاظ اس کی طرف صراحت کے ساتھ دلالت نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ دوسری اور تعبیری تاویل بھی ہوسکتی ہے۔ اسی لئے یہ مبہم ہے۔ اور اگر (بقول راشد صاحب کے) شاعر نے کوئی اُداس اور غمناک شام بسر کرنیکا تجربہ بیان کیا ہے، تو نظم میں کوئی خاص تاثیر اور شاعرانہ خوبی نہیں ہے خصوصاً "اجنبی خاک" کے الفاظ بے معنی رہتے ہیں۔

اسی سے ملتا جلتا ایک اور اسلوب بھی نئی تخیل کی بدولت وجود میں آیا ہے۔ اس پر کبھی مفصل لکھنے کا ارادہ ہے۔ اسوقت اختصار سے کام لیتا ہوں۔ یہ پیرایہ غزل جدید میں پیدا کیا گیا ہے۔ مثلاً اس شعر کو پڑھیئے :

دم لے رہی تھیں حسن کی جب سحر کاریاں　　ان وقفہ ہائے کفر کو ایماں بنا دیا

اور اس کا مطلب سوچیئے۔ شاعر کیا کہتا ہے؟ حسن کی سحر کاریوں کا دم لینا کیا؟ اور دم لینے کے بیچ وقفہ ہائے کفر کیوں؟ اور ان وقفوں کو ایمان بنا دینا کیا؟ سوچ لینے کے بعد خود شاعر کی مندرجہ ذیل تشریح پڑھیئے :

"کفر و ایماں کے الفاظ کافی فرسودہ ہیں۔ حسن کائنات و حیات کا زندہ احساس کفر ہے یعنی وہ لطیف رنگینی نازک اور شدید دہریت جسے لوگوں نے (کم از کم میں نے) کفر کہا ہے۔ یونانی پیگنزم یہی کفر ہے لیکن اس حسن کا عکس تاریخ انسانی کے بعض دوروں میں شعور انسانی کے آئینہ میں دکھائی نہ دیا۔ یہی وقفہ ہائے کفر ہیں۔ یعنی وہ وقفے ہیں جب حسن کی سحر کاریاں گویا دم لیتی ہیں۔ انھیں وقفوں میں آسمانی خدا کا محدود اور غلط تصور درست اور ایمان کے نام سے مرتب ہوا۔ عبرانیت اور رہبانیت اور زہد خشک کا دور ایمان اور مذہب کے نام پر قائم رہا جب حسن سحر کار کا تھرتھراتا ہوا عکس پھر تاریخ کے آئینے میں پڑا تو ایک زندہ دہریت یعنی کفر کا نیا جنم شروع ہوا دنیا میں ایک مرتبہ پھر فلسفۂ دہریت جگمگا اٹھا۔ اسی حقیقت کی طرف اس مختصر شعر میں اشارہ ہے :"

اب اس شعر کو پھر پڑھیئے۔ کیسا بانکا شعر معلوم ہوتا ہے لیکن کیا یہ بانکپن تشریح معلوم ہونے سے پہلے بھی ان الفاظ میں تھا؟ — یہی میرے نزدیک ابہام ہے۔ اس شعر کے مضمون پر مجھے تنقید کرنی نہیں ہے :

کفران کو عزیز اور ایمان ہمیں

كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ

یہ شعر پروفیسر فراق گورکھپوری کا ہے۔ مع تشریح رسالہ زمانہ کانپور میں شائع ہوا تھا۔ پروفیسر صاحب نے اپنی "شاعری میں تنقید حیات کی کوشش" کی ہے۔ اور حقائق حیات و کائنات سے متاثر ہو کر شعر لکھے ہیں۔ یہ بڑی ضروری، بہت دلچسپ اور نہایت قابل تحسین چیز ہے۔ لیکن یہ چیز اگر غزل کے ایک شعر میں ہو تو الفاظ کی دلالت واضح و صریح ہونی ضروری ہے ورنہ شعر مکمل نہ رہے گا دوسرے اسلوب بیان ہمیشہ شاعرانہ ہونا چاہیئے۔ ہر واقعہ سادہ پیرایہ میں بیان ہونے سے دلکش و موثر نہیں ہوتا۔ مثلاً فراق صاحب کا یہ شعر دیکھئے :

دیکھ رفتارِ انقلاب فراقؔ
کتنی آہستہ اور کتنی تیز

اس بیان میں کوئی شعریت کوئی لطف کوئی تاثیر نہیں اور شاعر کی اس تشریح کے بعد بھی شعر ویسا ہی بے مزہ رہتا ہے۔ فراقؔ صاحب توضیح فرماتے ہیں:

"مشہور عالم فرانسیسی شاعر رومان اولاں نے انقلاب فرانس کے متعلق ایک ڈراما لکھا ہے جس میں ایک جگہ یہ منظر دکھایا گیا ہے کہ انقلاب فرانس ہونے کے چند لمحے پہلے تک جمہور کو یقین ہی نہ آتا تھا کہ انقلاب ہونے والا ہے اس موقع پر اس ڈراما میں یہ ناقابل فراموش فقرہ آیا ہے کہ انقلاب ہونے والا ہوتا ہے تو انقلاب سے زیادہ کوئی چیز انہونی یا غیر متوقع نہیں معلوم ہوتی۔ یہ شعر اسی جملہ کے مطالعہ کا اثر ہے۔ دوسرے مصرع میں اس زبردست حقیقت کی ترجمانی کی گئی ہے "کتنی آہستہ اور کتنی تیز" کتنی غیر متوقع اور کتنی قریب۔"

پہلا شعر شاعرانہ تخیل اور حسن بیان کی وجہ سے بہت خوبصورت ہو گیا تھا۔ اس شعر میں کوئی حسن نہیں اس لئے کہ فکر شاعر نے شائستگی نہیں کی اور نفس مضمون میں کوئی تاثیر تھی ہی نہیں۔ یہ شعر فرد ہونے کی بجائے کسی نظم کا جزو ہوتا جس میں انقلاب کی آہستہ و تیز رفتار دکھائی جاتی تو اس جگہ یہ شعر موزوں اور برمحل اور پر لطف ہو جاتا۔

پروفیسر صاحب کے جس مضمون سے یہ اشعار و تشریحات نقل کئے گئے ہیں اس میں ان کے پچاس شعر مع تشریح درج ہیں۔ اور سب پر الگ الگ تنقید کی ضرورت ہے۔ ان کے کلام میں تنقید حیات بہت ہے اور خوب ہے۔ اس امر میں ان کو شعرائے عصر حاضر میں امتیاز حاصل ہے۔ لیکن میرے نزدیک ان مضامین کے لئے جو شاعرانہ پیرایۂ بیان ہونا ضروری ہے وہ پروفیسر صاحب ہر جگہ پیدا نہیں کر سکے۔ بعض اشعار البتہ خوب نکل آئے ہیں۔ مثلاً:

بچھڑے ہوئے اب اور ہی ڈھونڈیں دلیلِ راہ
اتنی بلند گردِ رہِ کارواں نہیں

یہ شعر بغیر کسی خاص توضیح کے بھی بہت معنی خیز ہے۔ اور شاعر کی اس تعبیر کے بعد بھی:

"گردِ کارواں کے بجائے کسی اور چیز کو رہنما بنانے کی ترغیب ہے۔ کیونکہ ہر دور کو رہنمائی کے لئے نئی سوجھ بوجھ کی ضرورت ہوتی ہے۔ نیا دور نئی روش چاہتا ہے۔ ہر دور کو ایک نئی خود اعتمادی کی ضرورت ہے۔"

اور یہ شعر:

انھیں بہار کی آنکھوں نے بھی نہیں دیکھا
جو گل چمن کو مٹا کر کھلائے جاتے ہیں

پروفیسر فراقؔ تشریح کرتے ہیں:

"اس شعر میں نعرۂ انقلاب بلند کیا گیا ہے۔ تخریب کے بغیر تعمیر ممکن نہیں ہے...... اصلاح اور انقلاب میں فرق ہے ارتقاء کی مخصوص اور اہم منزل کا نام انقلاب ہے۔ "بہار" سے اس ظاہری چمک دمک کیطرف اشارہ ہے جو امتداد زمانہ سے اب جھوٹی پڑ چکی ہے۔ اس مرگ حیات نما کو مٹانے ہی سے وہ سچی زندگی حاصل ہوتی ہے جسے "بہار کی آنکھوں نے بھی نہیں دیکھا" پھر کیا موجودہ جنگ "چمن کو مٹا کر" کہیں نئے نظام کا گل تو نہیں کھلا رہی ہے؟"

دوسرے بڑے نمایندہ ہیں۔ میراجی مغرب کی اشاریت کی تحریکوں سے بہت متاثر رہے ہیں۔

۱۹۳۶ء سے ہمارے یہاں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۹۳۵ء میں لندن میں مقیم ہندوستانی ادیبوں اور طالب علموں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی۔ اپریل ۱۹۳۶ء انجمن کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منشی پریم چند کی زیر صدارت منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس میں ترقی پسند تحریک کا سنگِ بنیاد رکھا گیا۔ اس تحریک کے ذریعہ مارکسی نظریۂ ادب وفن کے پرچار اور آزاد نظم کا رجحان عام ہو گیا۔ سردار جعفری ترقی پسند شاعری کے بڑے علمبرداروں میں ہیں۔ ن۔م راشد، تصدق حسین خالد، میراجی، ڈاکٹر تاثیر اور سردار جعفری کے علاوہ مختار صدیقی، ڈاکٹر منیب الرحمن، علی جواد زیدی، ڈاکٹر مسعود حسین، ابن انشا، مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی، خلیل الرحمان اعظمی، فکر تونسوی، سلام مچھلی شہری، کمال احمد صدیقی، یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیاء جالندھری، مخمور جالندھری، احمد ندیم قاسمی، رضی ترمذی، ظہیر کاشمیری، بلراج کومل اور جعفر طاہر کے علاوہ بعض اور شاعروں نے بھی آزاد نظمیں لکھی ہیں۔ فیض احمد فیض اور اختر الایمان کی زیادہ تر نظمیں معرّیٰ ہیں۔ جدید دور میں کئی شاعروں نے معرّیٰ نظمیں لکھی ہیں لیکن نظم معرّیٰ میں بحر یا مساوی وزن کی پابندی برقرار رہتی ہے۔ اس لئے نظم معرّیٰ کو آزاد نظم سے خلط ملط نہیں کرنا چاہئے۔ فیض اور اختر الایمان نے کبھی کبھار آزاد نظم بھی لکھی ہے۔ لیکن اُنہیں آزاد نظم کی نمایندگی حاصل نہیں اور نہ ہی اُن کی آزاد نظمیں نمایندہ حیثیت رکھتی ہیں۔ البتہ نظم معرّیٰ میں دونوں کے انفرادی اسلوب سے انکار نہیں۔ نظم معرّیٰ کا فکری اور فنی تجزیہ میرے موضوع میں شامل نہیں۔ اس لئے میں فیض اور اختر الایمان کا ذکر درمیان میں نہیں لاؤں گا۔

اس پس منظر کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ اُردو میں آزاد نظم کی تحریک محض جدت طرازی اور محض انگریزی شاعری کی نقل نہیں بلکہ اس تحریک کے پیچھے خاص ادبی مقصد کام کرتا ہے اور وہ مقصد ہے جدید احساسات، جذبات، خیالات اور موضوعات کے بھرپور اور آزاد اظہار و ابلاغ کا۔

# ترقی پسندانہ شاعری پر ایک نظر

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی

ترقی پسند تحریک کے آغاز میں یہ اعلان کیا گیا تھا:

"ہماری انجمن کا مقصد یہ ہے کہ ادب اور آرٹ کو دقیانوسیوں سے بچائیں۔ فنونِ لطیفہ کو عوام کی زندگی سے قریب لے آئیں تاکہ وہ حقیقتوں کو پیش کرنے کے ساتھ مستقبل کی دنیا کی طرف ہماری رہبری کریں۔ ہمارا عقیدہ ہے کہ ہندوستان کے نئے ادب کو آج ہماری زندگی کے اہم مسائل مثلاً بھوک، غریبی، سماجی پستی اور سیاسی غلامی سے بحث کرنا چاہیئے۔ ہمارے نزدیک وہ تمام ادب جو ہمیں سست اور بیکار بنا رہا ہے۔ رجعت پسند ہے اور وہ تمام ادب جو ہم میں تنقیدی قوت پیدا کرے۔ جو عقل کی روشنی میں ہمارے رسم و رواج کی جانچ پڑتال کرے جو ہمارے عمل اور ہماری تنظیم میں مدد دے ترقی پسند ہے"

اس مقصود سے مشکل سے کسی کو اختلاف ہوگا لیکن اس خوش خوش آغاز کا کیا انجام ہوا اور ان نادرہ گویانِ اردو نے جدید شعری ادب میں کیا کیا گلکاریاں کیں۔ اس کا ذکر ہماری تاریخ ادب کا ایک دردناک باب ہے۔

MALCOM MUGGERIDGE نے لکھا ہے کہ "دنیا کے بہت سے انقلاب حریت و مساوات کے نام پر شروع کئے گئے لیکن جب انقلاب پسندوں کو کامیابی حاصل ہوگئی تو انھوں نے حریت و مساوات کو انھیں ہتھیاروں سے جن سے انقلاب پیدا کیا تھا ختم کر ڈالا" بالکل یہی حال ترقی پسندانہ تحریک ادب کا بھی ہو رہا ہے۔

ترقی پسندی کا مفہوم ہر عہد میں مختلف رہا ہے اور قدامت کے خلاف بغاوت بھی ہر زمانہ میں ہوتی رہی ہے۔ شاعر کی تخلیقی جد و جہد اس کی شخصیت پر ایسی چھائی ہوئی ہے کہ وہ کرتا پہلے ہے اور سوچتا بعد میں ہے۔ لیکن موجودہ ترقی پسندانہ تحریک شاید سب سے پہلی تحریک ہے جو بالقصد اور بالارادہ شروع کی گئی ہے۔ اور جس کا سارا پروگرام پہلے سے مرتب کر لیا گیا ہے اور اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ ماضی سے بے نیاز ہو کر اردو شاعری کو گھسیٹ کر اس سطح پر لے آیا جائے جو ان بانیانِ تحریک کے نزدیک ترقی پسندی ہے! اس اعتبار سے یہ تحریک بڑی حد تک مصنوعی ہے! اس میں داخلیت سے زیادہ خارجیت کارفرما ہے۔ اس لئے اس میں سوز و ساز کم ہے اور جدت زیادہ۔ شاعری کا قصر محض جدت پر تعمیر نہیں کیا جا سکتا۔ جب تک خلوص کے ذریعہ اس کی بنیادیں مضبوط نہ کر دی جائیں۔ اگر شاعر میں خلوص نہیں تو وہ تخیل کا کیا ہی پری خانہ کیوں نہ تیار کر دے اور لفظوں کا کیا ہی طلسم کیوں نہ پیدا کرے۔ اس کی آواز کھوکھلی اور بے اثر ہوگی۔ ترقی پسند شاعروں میں بہت کم ایسے ہیں جو خلوص کی دولت سے بہرہ ور ہیں۔ وہ مزدور کا ذکر اس وجہ سے نہیں کرتے کہ انھوں نے اس مسئلہ کے تمام پہلوؤں پر غور کیا ہے اور اس کی زندگی کو سنوارنا وہ اپنا حقیقی نصب العین سمجھتے ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ اس کا ذکر کرنا فیشن میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ "انقلاب، انقلاب" اس لئے نہیں

پکارتے کہ ان کو ملک کی معاشرتی اور سیاسی رجحانات کا صحیح علم ہے اور ان کے دل میں سوز و تپش موجود ہے اور وہ جہانِ نو کی تخلیق کے لئے بیتاب ہیں بلکہ دراصل یہ شاعر (باستثنائے چند) جھوٹی نمود چاہتے ہیں۔ اُن کی روح اندر سے خالی ہے اور ان کا کلام ابدیت کے جوہر سے محروم ہے۔ کوئی نظم محض مزدور کا ذکر کر دینے سے شعری کارنامہ نہیں کہلائی جا سکتی۔ اُس کے لئے ضرورت ہے خارجیت و داخلیت کے بعید لطیف و حسین امتزاج کی، حسنِ ترتیب کی، لب و لہجہ میں نرمی و شگفتگی، تعبیر شاعرانہ اور کنایہ کی خیال کے تدریجی علو کی، نظم کے اشاراتی اختتام کی۔ معاشرتی میلانات و تحریکات سے پوری واقفیت کی ـــ محض چند لفظوں سے کھیلنا اور "انقلاب، انقلاب" کی رٹ لگانا کوئی معنی نہیں رکھتا۔

جو شاعر ادب کو زندگی سے ہم آہنگ کرنے میں مصروف ہیں اور جن کو سرمایہ داروں کے استبداد اور مزدور کی بیچارگی کا احساس ہے اور جو سماجی بے انصافی کو دور کرنا اپنا فرض سمجھتے ہیں وہ یقیناً ایک مستحسن کام میں مصروف ہیں لیکن عجیب بات ہے کہ جب وہ کسان کی تباہ حالی کا ذکر کرتے ہیں اور مزدور کی پر آشوب زندگی کا نوحہ، تو ہمیں ہنسی آتی ہے۔ اور جب وہ اشتراکیت کا ذکر کر کے قلم بکف، میدانِ عمل میں آنا چاہتے ہیں تو ہمیں نیند آنے لگتی ہے۔ اس کی حقیقی وجہ یہ ہے کہ ان کا احساس و تخیل جھوٹا ہے اور اس کی بنیاد سنی سنائی یا کتاب میں پڑھی ہوئی باتوں پر ہے اور ان "جذبات" کی خارجی قبا اتنی بدتہذیب ہے کہ اس میں اثر آفرینی کا کہیں گزر ہی نہیں۔ شاعر کو جو کچھ کہنا ہے وہ بلاشبہ اہم ہے لیکن اس سے بھی زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ اپنی بات کس طرح کہتا ہے اثر آفرینی کے لئے آدابِ فن کے پورے لوازم برتنا ضروری ہیں۔ لیکن ترقی پسند شعرا کے یہاں اُن سے یکسر بیگانگی اور بے اعتنائی ہے ؎

کہتے تو ہیں بھلے کی وہ لیکن بری طرح !

ترقی پسند لٹریچر کے حامی "ادب برائے حیات" کے مدعی ہیں۔ ٹالسٹائی اِسی اصول کا موید تھا۔ وہ کہتا ہے کہ ادب ایک سماجی چیز ہے اور اس کے اچھے اور برے ہونے کے متعلق صرف یہی گفتگو ہو سکتی ہے کہ وہ سوسائٹی کے لئے مفید ہے یا غیر مفید اس کے نزدیک فرد کو ادب سے لطف اندوز ہونے کا کوئی حق حاصل نہیں ہے جب تک کہ اس کا یقین نہ ہو کہ دوسرے افراد بھی اس سے مستفید ہوتے ہیں اس کے برعکس WHISTLER کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کی تمام سرگرمیاں صرف اس لئے ہیں کہ وہ خود ان سے محظوظ ہو۔ جمہور کو ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ دنیا کا اولین نقاش سوسائٹی سے الگ تھلگ رہتا تھا۔ اور اس کو سوسائٹی کے معاملات سے کوئی غرض نہیں تھی گویا آرٹ ایک خود مختار ریاست ہے جو دور۔ بہت دور کسی جزیرے میں قائم کی گئی ہے اور اس ریاست کے بسنے والوں پر بجز اس ذمہ داری کے جو اُن کا دل قبول کرلے اور کوئی ذمہ داری عاید نہیں ہوتی WHISTLER کا یہ نظریہ تاریخ، عمرانیات اور عقل کی روشنی میں غلط ثابت ہو چکا ہے۔ صناع یا فن کار حقیقتاً سوسائٹی سے علیحدہ کوئی چیز نہیں ہے وہ سماج کا ترجمان ہے۔ لیکن وہ طبقہ، قبیلہ اور مقام کی تنگ حدود میں مقید نہیں ہے۔ اس کے شخصی فن میں ابدیت اور عالمگیریت کا جوہر ہونا چاہیئے جو تمام بنی نوع انسان کو متاثر کر سکے۔ اس لئے دراصل یہ دونوں نظریئے انتہا پسندانہ ہیں۔ سچائی نہ ٹالسٹائی کے نظریہ میں ہے اور نہ WHISTLER کے نظریہ میں۔ بلکہ دونوں کے بین بین ہے۔ چین کے ایک مشہور ادیب اور فلسفی نے نہایت صحیح بات کہی ہے کہ "آرٹ کی ہر تخلیق آرٹسٹ اور اسی کے مواد یا آلۂ تخلیق اور ساتھ ہی ساتھ آرٹسٹ اور اس کے پڑھنے والوں یا تماشائیوں کے درمیان ایک سمجھوتے کی حیثیت رکھتی ہے" جو فن کار اپنے گرد و پیش سے بے نیاز ہے۔ وہ ایک خلا میں مصروفِ عمل ہے۔ اسی طرح وہ آرٹسٹ بھی غلط راستہ پر گامزن ہے جو اپنے سوا دوسرے کو خاطر ہی میں نہیں لاتا۔ اس کی تخلیق میں ممکن ہے تخیل کاری ہو لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا فن کار ایک دنیا میں نہیں رہتا۔ وہ دو دنیاؤں میں رہتا ہے۔ اپنے نفس کی دنیا میں بھی اور خارجی عالمِ فطرت میں بھی۔ اور جتنا وہ

اِن دونوں میں صحیح تعلق پیدا کرے گا اتنا ہی اس کا فن کامیاب اور موثر ہوگا۔ ہمارے ترقی پسند شاعروں کے یہاں یہ ہم آہنگی تقریباً مفقود ہے۔ وہ زندگی کی تحلیل تو کرتے ہیں لیکن اپنی امتزاجی بصیرت سے اُسے کل کی حیثیت سے نہیں دیکھتے۔ اُن کے یہاں عالمِ خارجی کی نقالی ہے توجیہہ نہیں۔ یہ بات بغیر خلوص شاعرانہ اور جمالیت و افادیت کے حقیقی امتزاج کے ممکن نہیں۔ اقبال نے اسی کا نام "خونِ جگر" رکھا ہے۔

**معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود !**

اسی کے ذریعہ وہ سنگ کو "آئینہ" اور "زہر کو" "نوشینہ" بنا سکتا ہے۔

اِن ترقی پسند شاعروں کے کلام سے مسرت و بصیرت میں اضافہ نہیں ہوتا۔ ان کی ساری ادبی کوشش اسی جگہ ختم ہو جاتی ہے جہاں وہ پیٹ کے بل رینگنے والے محتاجوں اور فاقہ کے مارے ہوئے کسانوں کی عکاسی کرتے ہیں۔ یا جنسیاتی تشنگی طبقاتی کشمکش اور سامراج کے وحشیانہ مظالم کو برافگندہ نقاب کرتے ہیں۔ اس قسم کی واقعہ نگاری میں وہ بہت جوش و خروش سرگرمی و ہیجان کا اظہار کرتے ہیں اور ہمارے سامنے زندگی کے تمام رستے ہوئے ناسور اور اُبھرے ہوئے زخم آ جاتے ہیں۔ لیکن اُن کا جوش آندھی کا سا جوش ہے۔ اس آندھی کے گزرنے کے بعد ہمارے حصہ میں بجز خاک اور دھول کے کچھ بھی نہیں رہتا ہمارے ترقی پسند شاعروں کا فرض ہے کہ وہ دوزخ کی سیر کراتے ہیں تو جنت کا راستہ بھی دکھلائیں۔ پہاڑوں کو ڈھانا چاہتے ہیں تو جوئے شیر بھی لائیں ـــــ اُن کا پیغامِ عمل اس سے زیادہ اعلیٰ وارفع ہونا چاہیئے ؎

اس سے بھڑ جا، اس سے ٹکراؤ ــــــ مے چھلکاؤ، جام بجاؤ

یا ؎ حریت کی راہ میں چُن چُن کے کرسب کو شکار ــــــ بچ کے اب جانے نہ پائے کوئی بھی سرمایہ دار

ہمارے بعض ترقی پسند شاعر "کتابی" لیاقت سے شعر کہنا چاہتے ہیں۔ یہ کچھ اسی قسم کی غلطی ہے جو قدیم دبستان کے بعض شاعروں سے ہوتی رہی ہے۔ افلاطون نے سچ کہا ہے کہ شعر عقل و دانش کی مدد سے نہیں بلکہ الہام کی مدد سے کہا جا سکتا ہے اسی لئے برنس BURNES نے یہ تمنا کی تھی کہ "مجھے صرف فطرت کی آگ کی ایک چنگاری عطا ہو جائے میں اس سے زیادہ علمی لیاقت نہیں چاہتا" بدقسمتی سے ہمارے بہت سے ترقی پسند شعراء واقعہ نگاری کے فریب میں آ کر اسی تصوریت اور تخیل کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔ یہ اُن کی بڑی غلطی ہے۔ کوئی خوبصورت عمارت محض اینٹ اور گارے سے نہیں بنائی جا سکتی اس کے لئے اور سامان بھی درکار ہے۔

اس واقعہ نگاری کے دھوکے میں بعض شاعروں نے فحش سرائی اور عریاں نویسی شروع کر دی ہے انھوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ حقائق نگاری کے معنی یہ ہیں کہ ہر واقعہ کا اظہار خواہ وہ کتنا ہی کریہہ اور مخرب اخلاق کیوں نہ ہو کیا جا سکتا ہے۔ آزادی بڑی عمدہ چیز ہے لیکن اس کے معنی بے راہ روی کے نہیں ہیں۔ تہذیب و شائستگی نے ہم پر کچھ قیود عاید کی ہیں جو فطرۂ انسانیت میں ہم کسی طرح بھی اُن کو توڑ نہیں سکتے " چینی رنگت اور گدرایا ہوا جوبن" حقیقت سہی، اور اس کا بے اثر مسلم کہ " یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا" لیکن یہ ذکر کسی زمانہ اور کسی سوسائٹی میں بھی زبان پر لانے کے قابل نہیں ہے۔

پھر یہ رنگ صرف نثر ہی میں نہیں بلکہ شاعری میں بھی جھلکتا ہے۔ اس لئے کہ ان شعراء کی رومانی شاعری کا نقطۂ نظر جنسیت ہی ہے۔ اس کی مثالیں بے شمار ہیں۔ ہم صرف چند پر اکتفا کرتے ہیں۔

" میں افلاس کی گود میں پل رہی تھی ــــــ میں آلام کی آگ میں جل رہی تھی

خوشی دل میں بھولے سے آتی نہیں تھی　　مسرت نگاہیں ملاتی نہیں تھی
مجھے بھی ضرورت تھی، میں بھی جواں تھی　　مرے دل میں حسرت تھی، میں بھی جواں تھی
مزا اب اٹھاتی ہوں دوشیزہ بن کر　　میں راتوں کو جاتی ہوں دوشیزہ بن کر
جوانی کو سکوں میں تبدیل کرنے!"

(انتقام۔ الطاف مشہدی)

اس فحش آرائی میں وہ زبان کا لطف بھی تو نہیں جو داغ کی "عیاشانہ" شاعری میں ہے۔
ایک انقلابی شاعر کا یہ اعتراف بھی ملاحظہ ہو ؎

کھیل کھیلے تھے مگر جیت کے بازی ہاری
مری بھرپور جوانی کی شرارت سمجھو　　ایک بے داغ جوانی کو مٹایا میں نے
اس لئے کہ مری آنکھوں میں ستارے جھلکیں　　اسکی آنکھوں کے چراغوں کو بجھایا میں نے

بھینٹ کا ایک بند ہے:

تقدس کے حسین شیطان کے قدموں کی آہٹ میں　　یہاں دوشیزگی کی چیخ بھی گم ہو گئی آخر
گھنے پتوں کے نیچے مورتی کی مسکراہٹ میں　　ہمیشہ کے لئے بھولی پجارن کھو گئی آخر

علامہ اقبال نے لکھا ہے کہ "حدیث خلوتیاں جز برمز و ایما نیست" لیکن ان انقلاب پسندوں کے یہاں اول تو لا او گل کا پردہ ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو اتنا باریک کہ عصیاں و بدمستی کے تمام خط و خال صاف نظر آتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

پھیر کر اعضائے نخ بستہ پہ تیرے نرم ہاتھ　　سر سے پاتک تجھ کو برقی رو بنا سکتا ہوں میں
فرط مستی سے تجھے انگڑائیاں آنے لگیں　　تجھ پہ اس انداز سے نظریں اٹھا سکتا ہوں میں
آ بھی جا، خلوت میں دیں جی کھول کر داد گناہ　　ذوق عصیاں کا رکو رحمت بنا سکتا ہوں میں

(مخمور جالندھری)

مادرائیت میں یہ آرزوئے عصیاں کاری مختلف صورتوں میں ملتی ہے۔ ن۔ م۔ راشد افلاطونی عشق کا قائل نہیں ہے۔
حزن انسان میں لکھتا ہے:

جسم اور روح میں آہنگ نہیں
لذت اندوزی دلآویزی موہوم ہے تو
خستہ کشمکش فکر و عمل!
تجھ کو ہے حسرت اظہار شباب
اور اظہار سے معذور بھی ہے

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے
اس قدر سادہ و معصوم ہے تو
پھر بھی نیکی ہی کئے جاتی ہے
کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو!

---

ایک اور موقع پر تمنا کرتا ہے:

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا　　حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا　　(ص ۵۸)

"بے کراں رات ...... میں" لذت اور تعیش کی کارفرمائی ملاحظہ ہو ؎

ترے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے میں
جذبۂ شوق سے سو جاتے ہیں اعضا مدہوش

اور لذت کی گرانباری
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی دیوانے کی
ص ۱۱۱

ن۔م۔ راشد اجتناب و ضبط کا قائل نہیں ہے۔ کہتا ہے ؎

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو — کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا (مکافات، ص ۵۶)

انقلابی شاعری میں محبت اور عشق جسمانی فعل ہے۔ میراجی اس معاملہ میں انتہا پسند ہیں اور انھوں نے بڑی بے باکی سے اس نقطۂ نظر کو واضح کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ محبت بھی ایک ہنگامی ہیجان کا نام ہے۔ دنیا کی دوسری چیزوں کی طرح فانی ہے اور جس طریق پر بھوکوں کے لئے روٹی کا انتظام ضروری ہے اسی طرح جنسی آسودگی کا بھی انتظام ہونا چاہیئے۔ اور اس میں جائز اور ناجائز طریقہ کی شرط نہیں ہے۔ "دھوبی کے گھاٹ پر" میں لکھتے ہیں :

کیوں دھوئے نہ پیراہن آلودہ کے دھبے
محمور مسرت ؟

کرنوں کی تمازت
بن جائے نہ کیوں رنگ شب عیش کا ایک عکس مسلسل

واضح رہے کہ یہ ۱۹۴۱ء کی بہترین نظموں میں شمار کی گئی ہے۔ ! (ص ۵۲)

دشوامتر عادل کی نعش کو بھی دیکھیئے :۔

برہنہ جسم ہے اور اجنبی تنہا بستر ——
نہاں میں فرش کہستاں کا ایک آئینہ،
"ذرا نظر تو اٹھاؤ —— نگاہیں ملتی ہیں
"بکھیر بھی دو حسین بال" —— لو بکھرتے ہیں
"لپٹنے بھی دو مجھے" —— میں لپٹتا جاتا ہوں

کوئی بھی روک نہیں ہے کوئی بھی روک نہیں
فسردہ رات کی تنہائی اب سمٹتی ہے،
سمٹ سمٹ کے سکڑتی ہوئی، سکڑتی ہوئی
یہ مجھ سے کہتی ہوئی —— کل یہاں نہ آئیں گے
(۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں ص ۴۶)

اس قسم کی چیزیں پڑھنے کے بعد متانت سرنگوں ہو جاتی ہے اور تہذیب کی نظریں نیچی ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس کو کیا کیجیے کہ معاملہ نگاری اور ادابندی کے معترض اب اسی قبیل کی چیزوں کو "آرٹ" اور "ترقی پسندانہ شاعری" کہہ کر پیش کر رہے ہیں۔ اس سے بڑی رجعت پسندی اور کوئی نہیں ہو سکتی ! —— عریاں نویسی ایک شاعر کا کمال نہیں بلکہ سب سے بڑا عجز ہے۔

قدیم شاعری میں اعضائے مستور کی تعریف، حلۂ وصال کی کیفیت اور جوش و سرمستی کا عالم ملتا ہے ؎

گالیاں سیکڑوں دیں، پاؤں جو داب ہم نے — مخملیں خوب سی کیں خوب سا انعام ملا (انشا)
ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن — ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذر مستی ایک دن (غالب)
اُڑائے جاتے ہیں عاشق کے دل کو سینہ زوری سے، — غضب کے دو لٹیرے بھیس میں جوبن کے بیٹھے ہیں (امیر)
ستر پہ آنکھ، نگہ بے ستر ار جوبن شوخ — تم اپنی شکل تو پیدا کرو حیا کے لئے (داغ)

یہ مضامین ہر زمانہ اور ہر عہد کے لئے مذموم ہیں اور آج قدیم شاعری کا یہی حصہ سب سے زیادہ ہدفِ ملامت ہے لیکن اس کے باوجود "پٹ مندر کے کھول پجارن" "کھینچ مری تصویر مصور" "دسہرا اشنان" "مہترانی" "جامن والیاں" اس قسم کی نظموں کا اضافہ کیا جا رہا ہے۔ جب ان پر اعتراض کیا جاتا ہے تو جواب کچھ اس طرح کا ملتا ہے :

"ان میں حسن عریاں نہیں بلکہ حسن مظلوم پیش کیا گیا ہے۔ ان کی اشاعت کا مقصود جوان آنکھوں کو ننگا پن دکھانا نہیں بلکہ حساس دلوں پہ چوٹ لگانا ہے" (رسالہ کلیم مرحوم)

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

طرفہ لطیفہ ہے کہ ان نظموں کی تان بالعموم نفس و ہوس ہی پر ٹوٹتی ہے۔ حیات و کائنات کے نئے شعور و احساس اور انفرادیت و آفاقیت کی ہم آہنگی سے ان چیزوں کو کچھ تعلق نہیں ؎

جوش کوئی پوچھے اس گل پیرہن مالن کا نام آرہی ہے غنچۂ دل کو جو چٹکاتی ہوئی (مالن)

ہائے یہ کافر مناظر ہوش میں دیکھے نہیں جوش ان فصلوں میں اکثر اپنی رسوائی ہوئی (جامن والیاں)

یہ پسپائی بھی ملاحظہ ہو:

کیوں جگاتے ہو مرے سینے میں امیدوں کو؟
رہنے دو اتنا نہ احسان کرو
میں تو پردیسی ہوں اور آئی ہوں دو دن کے لئے
کل چلی جاؤں گی یا پرسوں چلی جاؤں گی
اور پھر آنے کا امکان نہیں
دوزخ میں گھر سے نکلنا ہی تو آسان نہیں
کیوں جگاتے ہو مرے سینے میں امیدوں کو؟
کیوں جلاتے ہو مرے دل کے چراغ
میں نے یہ سارے دیئے خود ہی بجھا ڈالے ہیں
آپ اس بستی کو تاریک بنا رکھا ہے
جس طرح جنگ کی راتوں کو بڑے شہروں میں
بتیاں خود ہی بجھا دیتے ہیں
زندگی کے سبھی آثار مٹا دیتے ہیں
اس طرح
میں نے یہ سارے دیئے خود ہی بجھا ڈالے ہیں
آپ اس بستی کو تاریک بنا رکھا ہے

اس پہ ہر رات نئے حملے ہوا کرتے تھے
آسمانوں سے کئی دشمن جاں طیارے
انھیں شمعوں کو نشانہ رکھ کر
بم گرا جاتے تھے اور آگ لگا جاتے تھے
اس کو تاریک ہی تم رہنے دو
دل کی دنیا میں اُجالا نہ کرو
میری امیدوں کو مدہوش پڑا رہنے دو
تم نہیں مانو گے؟
تم دیکھتے ہی جاؤ گے؟
اچھا دیکھو!
لو جلاؤ میرے سینے کے چراغ۔
دل کی بستی میں چراغاں کر دو
پھر مرے جینے کا ــــ یا مرنے کا ــــ سامان کر دو

(۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں صفحہ ۳۹، ۴۰)

اصل میں آج سب سے بڑا اختلاف نقطۂ نظر کا ہے۔ جو چیز ہمارے نزدیک بری ہے وہ دوسروں کے نزدیک اچھی ہے جو بات ہماری نظر میں مذموم ہے وہ ان انقلاب پسندوں کے نزدیک محمود ہے۔ گویا آج حق و باطل کے جانچنے کا کوئی معیار ہی نہیں رہا ہے۔ ہم ان عریاں معاملات و جذبات کے اظہار میں شرم محسوس کرتے ہیں لیکن موجودہ جنسی نظریہ کے حامی کہتے ہیں کہ فاقہ کشی اور شہوانی بھوک میں اصولاً کوئی فرق نہیں ہے اور جس طرح غذا کے بغیر انسان زندہ نہیں رہ سکتا اسی طرح جنسی بھوک کو روکنا بھی انسان کے اختیار میں نہیں ہے۔

ان تبدیل نظموں میں جن کے نمونے اوپر پیش کئے گئے نہ کسی تخلیقی جوہر کی چمک ہے اور نہ کسی صناعانہ کمال کا مظاہرہ۔ اس لئے تعمیریِ ادب میں ان کا کوئی درجہ نہیں۔ موجودہ شاعری میں زبان کی غلطیاں بھی ملتی ہیں لیکن ہم ان کا ذکر یہاں نہیں کرتے۔

ترقی پسند شاعروں نے موجودہ اصناف سخن کے علاوہ نئے سانچے دوسری زبانوں سے لئے ہیں اور عروض میں بھی غیر معمولی جدتیں پیدا کی ہیں۔ عروضی آزادی کے سب سے بڑے علمبردار عظمت اللہ خاں مرحوم تھے۔ اور اس اعتبار سے وہ ایک نئے دبستان کے بانی ہیں۔ اس زمانہ میں حفیظ، اختر وغیرہ نے بھی اسی رنگ میں لکھنے کی کوشش کی۔

لیکن تقلید خواہ وہ ہندی کی ہو یا انگریزی کی اس وقت تک مستحسن نہیں ہے۔ جب تک کہ وہ ہماری زبان کے مزاج کے مطابق نہ ہو۔ پنگل کے اوزان ہر موقع کے لئے موزوں نہیں ہیں۔ اردو میں عربی و فارسی کے الفاظ، ترکیبیں اور اضافتیں بھی شامل ہیں اور وہ کسی طرح ہندی کے اوزان میں نہیں آسکتیں۔ غالب اور اقبال کا اکثر کلام پنگل میں نہیں سما سکتا۔ گیتوں کے لئے بے شک ان کا استعمال مناسب ہے۔ اسی طرح نظم معریٰ و نظم آزاد کے معاملہ میں مغرب کی دریوزہ گری بھی لائق فخر نہیں۔ تقلید کرنیوالے شعراء یہ بھول جاتے ہیں کہ انگلستان لسانی، تمدنی اور جغرافی اعتبار سے ہندوستان سے بالکل مختلف ہے اور اسی لئے ہم اس شاعری کا تصور بھی نہیں لا سکتے جو ردیف و قافیہ اور وزن و بحر کی قید سے یکسر آزاد ہو۔ کوئی زبان اپنے ماضی سے بے تعلق نہیں ہو سکتی۔ ترقی کا راز ماضی کو سمجھنے، حال کے جانچنے اور مستقبل کے سنوارنے میں پوشیدہ ہے۔

انگلستان میں جو نظم معریٰ کو جو دراصل اطالوی چیز ہے ارل آف سرے نے رواج دیا۔ ملٹن اور شیکسپیئر کے ذریعہ اسے مزید فروغ حاصل ہوا۔ اس لئے ان شاعروں نے رزمیہ نظموں اور حزنیہ ڈراموں کے لئے نظم معریٰ کو انتخاب کیا۔ اس زمانہ میں ڈرامہ شاعری ہی کا ایک شعبہ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن اس قسم کی نظم کا مرتبہ کبھی نیم نظم اور نیم نثر سے آگے نہیں بڑھا ______

______ آج وہ حالات بھی باقی نہیں ہیں جن کے ذریعہ غیر مقفی نظم کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ ڈرامہ کے لئے اب نثر ہی موزوں سمجھی جاتی ہے۔ رزمیہ نظموں کا اب رواج نہیں رہا۔ پھر کس بات کے لئے نظم معریٰ کی ضرورت ہے؟ ہمارے بعض شعراء کے موضوعات کے لئے نہ تو نظم معریٰ کی ضرورت ہے اور نہ نظم آزاد کی ان کے لئے تو نثر ہی مناسب نہیں۔ اس مفہوم کو اگر "نگاہِ شوق" ادا کرسکے تو البتہ جائز ہے۔ نظم آزاد انگریزی شعراء کے عجز کا ثبوت ہے اور عہد وکٹوریہ کے شعری ادب کے خلاف ردعمل کا نتیجہ ہے وہ ابھی تک ایک ناتواں اور مریض بچہ ہے جس کی موت یقینی ہے۔

اردو میں جو لوگ آزاد شاعری کو رواج دینا چاہتے ہیں وہ شاعرانہ پابندیوں کے ساتھ شعر نہیں کہہ سکتے وہ شدید اور فوری انقلابات و تغیرات کے علمبردار ہیں اور اردو کے مزاج سے ناواقف ہیں۔ وہ جدت پرستی اور تقلید دوستی کے جوش میں قوافی و بحور کی تعمیری حیثیت کو بھول جاتے ہیں۔ اگر قدیم ٹکنیک اس وجہ سے ناپسندیدہ ہے کہ وہ ایران و عرب کی چیز ہے اور مقامی خصوصیات سے عاری، تو آزاد نظم کے معاملہ میں مغرب کی دریوزہ گری بھی کسی طرح مستحسن نہیں سمجھی جاسکتی۔ ادبی انقلاب کی اگر معراج یہی ہے کہ وہ مغرب کی تقلید میں گم ہو کر رہ جائے تو یہ اونچی جست تو ضرور ہوگی لیکن لمبی جست کہلانے کی مستحق نہ ہوگی۔ اصناف سخن کی تلاش اور عروضی پابندیوں کی خلاف ورزی ایک سطحی سی بات ہے۔ اصل میں خیال میں بلندی اور علو ہونا چاہیئے اور یہ مضمون اسلوب کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہو اور شاعر کو فنی طریق کار پر ایسی قدرت ہو کہ اس کی انفرادیت آشکارا ہو جائے۔ ع

تو اں نگر می آواز من شناخت مرا

اس خام پیداوار میں لغت کی غلطیاں، عروض و قافیہ کے اسقام، عریانی و بے باکی، الفاظ کی فراوانی اور معانی کی کمی

سب خرابیاں ملتی ہیں لیکن وہ ایسی مایوس کن نہیں ہیں کہ کوشش سے دور نہ ہو سکیں۔ جدید غزلیں اور انقلابی نظمیں ادب کی نئی کروٹیں ہیں جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مضامین کے تنوع اور وسعت، نئے شعور و احساس حیات و کائنات کی ترجمانی اور نئی سمت جہت کی تعمیری کوشش نے بہت سی راہیں کھول دی ہیں۔ یہ دورِ تداخل ہے کیا عجب ہے کہ گزرنے والی موج زمینِ شعر کو اور زرخیز کر جائے ان میں سے بہت سی خرابیاں تو اس وجہ سے ہیں کہ ہمارا معاشرتی نظام کشمکش اور انتشار کے عالم میں ہے اور ہماری شاعری بھی ایک درمیانی زمانہ کو عبور کر رہی ہے۔

# جدید اردو شاعری میں گیت کی روایت

**بسم اللہ بیگم**

دورِ جدید کی ابتدا حالی اور آزاد سے کی جاتی ہے۔ آزاد نے مناظرِ قدرت میں دلچسپی لی۔ یہ نظیر کا تحت الشعوری اثر تھا، لیکن شعوری طور پر انھوں نے اس کا اعتراف کبھی نہیں کیا اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ زندگی سے دور ہوتے گئے۔ مناظر ان کی طویل مثنویوں میں بہت ملتے ہیں لیکن ان کو پڑھ کر کوئی خوشی محسوس نہیں ہوتی، کیونکہ ان میں جذبات و احساسات کا رنگ نہیں ہے۔ اور زندگی سے گریز پایا جاتا ہے۔ طرزِ ادا پھیکا ہے اور نثریت غالب ہے۔ آزاد اردو شاعری اور ادب کو ایران سے ہٹا کر انگلستان کے سپرد کر دینے کے حامی تھے اور اسی لئے انھوں نے حسن و عشق کی دنیا سے گریز کیا۔ حالی بھی آزاد کی طرح اصلیت پر زور دیتے ہیں اور طرزِ ادا میں تصنع کے خلاف تھے لیکن نئی چیز ان کے یہاں اخلاقی نقطۂ نظر کی ہمہ گیری ہے زندگی سے قرب واقعیت۔ طرزِ ادا کی سادگی۔ اخلاق اور حبِ وطن سب چیزیں نظیر کی شاعری کی منت پذیر ہیں۔ حالی نے اسلوب بیان کی بے ساختگی۔ زبان و دل کی ہم آہنگی اور فطری انداز نظیر سے حاصل کیا۔ نظیر کی طرح ان کے یہاں بھی کوئی فلسفیانہ بصیرت یا عارفانہ رمز شناسی نہیں تھی اسی لئے نظیر کی طرح وہ بھی عوام الناس کے لئے قابلِ فہم۔ مانوس اور قریب تر ہیں، انھوں نے نظیر سے ایک اور سبق حاصل کیا اور وہ اصنافِ سخن کا تنوع تھا۔ یعنی غزل کے حدود سے نکل کر انھوں نے مسدس۔ مخمس۔ ترجیع بند اور ترکیب بند کا رواج زیادہ عام کیا۔

مولوی اسمٰعیل، نظیر کے بعد دوسرے سنگِ میل ہیں۔ جن پر نظیر۔ آزاد۔ حالی۔ شبلی سب کا اثر ہے۔ لیکن وہ نظیر سے قریب تر ہیں۔ جدید شاعری کی بنیاد پڑ چکی تھی، پرانے بت ٹوٹ چکے تھے۔ یا ٹوٹ رہے تھے، لیکن نئے حرم کی بنیادیں آہستہ آہستہ بلند ہو رہی تھیں۔ اسمٰعیل نے اس وقت قدم رکھا کہ دیواریں بن چکی تھیں۔ محرابیں جھکائی جانے والی تھیں۔ اسمٰعیل نے اپنی محراب کا نمونہ اس عمارت میں شامل کیا اور وہ اس وقت تک ہمارے سامنے نمونہ کی حیثیت سے موجود ہے۔ لیکن جو چیز انھیں حالی۔ آزاد۔ شبلی سے ممیز کر کے نظیر سے قریب تر لے آتی ہے وہ نصب العین کا فرق ہے۔ ان حضرات نے اخلاق و موعظت۔ کو لیا اور شعریت ہاتھ سے کھو بیٹھے، اسمٰعیل نے شعریت کو نہ چھوڑا۔ ان کا سب سے بڑا اصول یہ تھا کہ موضوع طرزِ ادا اور اسلوب۔ مخاطب کی فہم کے مطابق ہو۔ یہیں پر ان کی حدیں نظیر کی حدوں سے ملتی ہیں۔ اسمٰعیل کی نظمیں زیادہ تر بچوں کے لئے لکھی گئیں۔ اس لئے اس میں تخیل اور زبان کی سادگی کے ساتھ ساتھ ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ گائی جا سکتی ہیں، اسمٰعیل کے یہاں سادگی اپنے انتہائے عروج کو پہنچ چکی ہے۔ یوں تو آزاد بھی سادگی کے دعویدار تھے، لیکن ان کی لفظی نقاشی نے سادگی میں عیب پیدا کر دیا۔ حالی اپنی سادگی کے لئے مشہور ہیں۔ لیکن

ان کی سادگی خشک اور بے مزہ ہو جاتی ہے۔ نظیر کی سادگی ضرور ان کے ہم پلہ ہے لیکن اب نظیر کے الفاظ نامانوس سے معلوم ہوتے ہیں اور اسمٰعیل کے الفاظ۔ بیان اور خیال میں یہ بات نہیں ہے دوسری چیز اسمٰعیل کی نظموں کا تنوع ہے اور اس اعتبار سے ان کا کلام عوام کا ادب بننے کے لائق ہے ان کے موضوعات عوام کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ "اسلم کی بلی" "ہماری گائے" "پن چکی" "صبح کی آمد" وغیرہ نظمیں براہ راست ہمارے دل پر اثر کرتی ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں میں سے کوئی شخص ہمارے خیالات و جذبات کو شعر کے سانچوں میں ڈھال ڈھال کر پیش کر رہا ہے۔ منظر نگاری ہیں شفق۔ رات۔ گرمی کا موسم اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ مقامی رنگ نظیر کے بعد اسمٰعیل میں بھی ملتا ہے۔ نظیر کے یہاں عمومیت ہے اور یہاں انفرادیت۔ نظیر کے یہاں طوالت ہے اور ان کے یہاں اجمال۔ لیکن اگر نظیر سے اسمٰعیل پیچھے رہ جاتے ہیں تو صرف اس بات میں کہ ان کے یہاں جذباتی ہیجان کی کمی ہے اور کمی کی وجہ یہ ہے کہ ان کا مخاطب بچے ہیں، وہ جزئیات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔

رو آئی ہے زور و شور کرتی　　دامانِ زمین کو کترتی
کس زور سے بہ رہا ہے نالا　　اونچے ٹیلے کو کاٹ ڈالا
بل کھا کر ندی نکل گئی ہے　　رخ اپنا ادھر بدل گئی ہے

بچوں کے تخاطب کی وجہ سے اصناف سخن میں سے انھوں نے زیادہ تر مثنوی کو انتخاب کیا ہے۔ بحر کی سادگی۔ اختصار اور ردیف و قافیہ کی ڈھیلی گرفت کے باعث یہی صنف موزوں خیال کی گئی۔ بچے عرصہ تک اپنے خیال۔ جذبہ اور تخیل کو انتظار کی کیفیت میں مبتلا نہیں رکھ سکتے۔ مخمس اور مسدس کی زحمت گوارا نہیں کر سکتے۔ اگر وہ مثنویت سے ہٹے بھی ہیں تو الفاظ کی موسیقیت اور ٹیپ کے مصرعے کی تکرار سے اس کمی کو پورا کر لیا ہے۔ اس سلسلہ میں "صبح کی آمد" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔

اذاں پر اذاں مرغ دینے لگا ہے　　خوشی سے ہر اک جانور بولتا ہے
درختوں کے اوپر عجب چہچہا ہے　　سہانا ہے وقت اور ٹھنڈی ہوا ہے
اٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

یہ چڑیاں جو پیڑوں پہ ہیں غل مچاتی　　اِدھر سے اُدھر اُڑ کے ہیں آتی جاتی
دموں کو ہلاتی پروں کو پھلاتی　　مری آمد آمد کے ہیں گیت گاتی
اٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

جو اس وقت جنگل میں بوٹی جڑی ہے　　سو وہ نو لکھا ہار پہنے کھڑی ہے
کہ پچھلے کی ٹھنڈک سے شبنم پڑی ہے　　عجب یہ سماں ہے عجب یہ گھڑی ہے
اٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

یہ نظم ان کی بہترین نظموں میں سے ہے۔

کلیم الدین صاحب بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اسمٰعیل کی نظموں میں تازگی ہے معصومیت ہے اور باوجود قوافی کو نظر انداز کرنے کے ان کی نظموں میں ترنم اور موسیقیت ہے گویا نظیر کے بعد اگر کسی کی شاعری کچھ نہ کچھ گیت کی تعریف میں آتی ہے۔ تو وہ اسمٰعیل کی نظمیں ہیں۔

بہر حال اس میں شک نہیں کہ حالی۔ آزاد اور اسمٰعیل اپنی اپنی جگہ اردو شاعری کو عوام سے قریب تر لانے والوں کی

صفِ اول میں ہیں۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے گیت کی صنف کو شعوری طور پر اردو میں داخل کرنے کی کوشش کی۔ لیکن یہ سب راستے کے سنگِ میل تھے جس پر اردو شاعری چل کر اپنے قدرتی منزلِ مقصود کو پہونچنا چاہتی تھی۔ شاعری کی یہ منزل سب سے پہلے عظمت اللہ کے یہاں ملتی ہے اور پھر شوق قدوائی میں جو اپنی جدت پسندی اور داخلی رنگ کے لحاظ سے اردو میں ایک خاص طرز کے مالک تھے، ان کے یہاں زبان کی سلاست، بحروں کا ترنم اور عورتوں کے جذبات کی مصوری ان کی نظموں کو گیت سے قریب تر کر دیتے ہیں۔ ان کی نظم "عالمِ خیال" میں زبان، روزمرہ، طرزِ ادا سب میں عورتوں کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے، لیکن صرف تعلیم یافتہ عورتوں کی تاہم چونکہ تعلیم یافتہ عورتیں بھی آخر عورتیں ہی ہیں اور ان کے جذبات وہ ہی ہیں جو ہر عورت کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کو گیت کی طرف اردو کا قدم بڑھانے والوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

ریختی کے شعرائے کے بعد شوق پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس طبقہ کے جذبات پیش کرنے کی ہمت کی اور ایک حد تک کامیابی بھی ہوئی۔ ایک حد تک اس لئے کہ عورت کے نفسیاتی عمل اور ردِ عمل سے واقف نہ ہو سکنے کے باعث نفسیاتی غلطیاں کر گئے ہیں اور وہ یہ کہ جہاں جذبات نگاری میں عورتیں صرف اشارہ و کنایہ سے کام لیتی ہیں ان کے یہاں تفصیل پائی جاتی ہے۔ نیچرل نظموں میں بھی 'بہار' اور 'ہندوستان کی برسات' ان کی منظر نگاری پر قادر ہونے کا پتہ دیتی ہیں لیکن منظر نگاری کے معاملہ میں آزاد۔ حالی۔ اسمٰعیل کی سی سادگی اور پرکاری ان کے یہاں نہیں ہے۔ نظم 'بہار' میں انھوں نے 'پپیہے'، 'کوئل'، 'کوکلا بلبل'، 'شاما'، 'چنڈول'، 'طوطی'، 'بھنگراج'، 'مینا' سب ہی کو جمع کر دیا ہے۔ لیکن فارسی ترکیبوں سے بوجھل کر کے اس کے حقیقی لطف کو کم کر دیا ہے۔ تاہم یہ پتہ ضرور چلتا ہے کہ شاعری کا سیل رُک رُک کر سہی، لیکن یقینی طور پر گیت کی طرف بہ رہا ہے۔

اصنافِ سخن میں بھی ان کو کوئی جدت نہیں سوجھی۔ ان کے ہمعصر طباطبائی نے ضرور غیر مقفیٰ نظموں اور آزاد ترجموں سے شرر کی طرح معرّا نظموں کی طرف قدم بڑھایا اور اپنے زمانہ کے لوگوں کو اس صنفِ نظم سے کچھ زیادہ مانوس بنا دیا۔

اس کے بعد اردو اپنے نئے دور میں داخل ہوتی ہے جس میں علاوہ متغزلین کے اقبال۔ سلیم۔ سرور۔ چکبست اور عظمت اللہ خاں سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ اقبال اپنے فلسفہ اور اسلام میں راسخ الاعتقادی کے باعث، عوام کے شاعر نہ بن سکے اور خواص کے لئے مخصوص ہو گئے۔ یہاں تک کہ ان کے تخیل کی بلند پروازی کا ساتھ اردو جیسی کم مایہ زبان نہ دے سکی اور ان کو اپنے پیغام کو موثر بنانے کے لئے فارسی کی راہ اختیار کرنی پڑی، لیکن اقبال کا ایک بڑا احسان یہ ضرور ہے کہ قومی و وطنی شاعری کو ان ہی کی وجہ سے فروغ ہوا اور سلیم۔ سرور۔ چکبست اور جوش میں سے ہر ایک ان کا خوشہ چیں ہے۔

وحیدالدین سلیم نے شعر و شاعری نوعمری ہی سے شروع کر دی تھی۔ لیکن اول اول سیاست و صحافت میں اُلجھے رہے اور آخیر عمر میں ان کی شاعری کو چمکنے کا موقع ملا۔ ان کی شاعری میں جدت و انفرادیت ہے۔ اسالیب بیان میں بھی انھوں نے رسوم دیرینہ سے انحراف کیا۔ زبان کی اصلاح کے سلسلہ میں لکھنؤ اور دہلی کی اجارہ داری کو ختم کرنے میں بڑا حصہ لیا۔ خود اپنی زبان کے متعلق فرماتے ہیں:-

از راہ طنز کہتے ہیں اہلِ سخن سلیم　　　دہلی و لکھنؤ سے جدا رنگ ہے میرا

سلیم کا رجحان عربی و فارسی کی بہ نسبت ہندی کی طرف زیادہ ہے۔ فطرت نگاری میں وہ کہیں کہیں نظیر سے ٹکر کھا جاتے ہیں۔ مثلاً

جب نیم کی شاخیں ٹھنڈی ہوا کھا کھا کے تھرکنے لگتی ہے　　　پھر ندیں کرنیں سورج کی پتوں پہ چمکنے لگتی ہیں

پتوں کی رگوں میں نیم کا رس ہے دوڑتا پوری سرعت سے
پریشہ دوانی دیکھ کے میں تصویر بنا ہوں حیرت سے
کیا فیض الٰہی کی کرنیں پڑتی نہیں مجھ پہ شام و سحر
کیا موج نسیم رحمتِ حق چلتی نہیں مجھ پہ آٹھ پہر
پھر کیا ہے کہ نیم کا جوش نمو پاتا نہیں اپنے سینے میں
دل مردہ ہے افسردہ ہے مشغول نہیں رس پینے میں

سرور جہان آبادی نے بھی شاعری میں مقامی رنگ بھرنے اور اس کو وطنی اور قومی بنانے میں بڑی کاوش سے کام لیا ہے بقول پروفیسر سرور، "سرور کی طبیعت کو فلسفیانہ کاوش اور جستجو سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ عوام کے جذبات کی ترجمانی اچھی طرح کر سکتے ہیں۔ اور گرد و پیش کے مناظر کی تصویر بھی خوب کھینچ لیتے ہیں۔" ان کی نظمیں 'جمنا جی'، 'گنگا جی'، 'پریاگ کا سنگم'، 'رودھی رانی'، 'لکشمی جی'، 'چتوڑ کی گزشتہ عظمت' اور رامائن اور مہابھارت کے چند سین وغیرہ عوام کے دل و دماغ دونوں کو اپیل کرتی ہیں اور اسی لئے سرور عوام کے شاعر کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ عوام کے گیتوں میں وطنیت اور قومیت کا رنگ، اپنے ملک کے قدرتی مناظر ہی گیتوں کے موضوع ہیں۔

سرور کی طرح چکبست بھی اقبال سے متاثر تھے۔ ان کی ابتداء کے زمانے کی نظمیں 'خاک ہند' 'وطن کا راگ' 'ہمارا وطن' وغیرہ نظمیں اسی لے میں ملتی ہیں، جس میں اقبال نے قومی ترانہ گایا تھا۔ منظر نگاری میں 'سیر دہرہ دون' ان کی جزئیات نگاری اور حسن ذوق کا پتہ دیتی ہے۔ زبان صاف اور عام فہم ہے۔ خیالات تعقید اور فلسفہ سے مبرا ہیں۔ ان کے یہاں ایک عام ہندوستانی کے جذبات کا پرتو ہے، طرز ادا میں سادگی ہے ان کی شاعری میں اصلیت ہے رنگینی ہے درد ہے اور اس حیثیت سے ان کی نظمیں ان گیتوں کے پیش رو ہیں جو قومی یا وطنی جذبہ کے تحت بعد میں تصنیف کی گئیں۔

اس نئے دور کی شاعری میں عظمت اللہ خاں کی ہستی بہت نمایاں ہے۔ یہ ۱۸۸۷ء میں پیدا ہوئے اور چالیس سال زندہ رہ کر ۱۹۲۷ء میں انتقال کیا، عظمت اللہ خاں حقیقی معنوں میں شعلۂ مستعجل نظر آتے ہیں، لیکن اس مختصر سے عرصہ ہی میں موضوع زبان، طرز ادا اور عروض سب سے بغاوت کا علم بلند کیا اور صرف کہنے پر اکتفا نہیں کی بلکہ اپنے بنائے ہوئے اصول کی روشنی میں شاعرانہ تعمیر کے نادر نمونے بھی چھوڑ گئے۔

حالی اور آزاد کی طرح عظمت اللہ خاں کو بھی اپنا نصب العین "شاعری" پر ایک طویل نظم لکھ کر ظاہر کرنا پڑا۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر پیدا ہوتا ہے اور اس کی تربیت اس کے پیش رو یا ہمعصر شعرا کے کلام سے ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "فطرت، انسانی کا انفرادی اور اجتماعی رنگ شاعر کی مصوری کے لئے ایک زبردست موضوع ہے۔ فطرت کے بے گنتی روپ ـــ انسان اور سماج کے بے شمار سوانگ ان سب کی تصویر کھینچ سکتی ہے ان کو تخئیلی پیکر دیا جا سکتا ہے" شاعری کے موضوعات کے متعلق عظمت اللہ خاں کا یہ نظریہ ناقابل تردید ہے۔ لیکن اس کے لئے ذاتی مطالعہ، ذہنی اور جسمانی تجزیہ اور زندگی کے بہاؤ میں غوطہ لگانا ضروری ہے اور یہی چیزیں شاعری میں داخلیت کا رنگ بھر دیتی ہیں۔

دوسری چیز ان کے یہاں اصلیت ہے جو اردو شاعری میں بڑی مشکل سے ہاتھ آتی ہے، نظیر مستثنیات میں سے ہیں۔ غزلوں میں کہیں کہیں یہ جلوے ہیں لیکن عام طور سے اردو شاعری میں اس کی کمی ہے۔ تیسری چیز جو ان تخئیلی پیکروں میں جان ڈالتی ہے وہ تشبیہ ہے اور چوتھی چیز الفاظ کا جامہ ہے اور وہ اردو شاعری کو انھیں خصوصیات سے مالا مال کرنا چاہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ جو سیاسی، سماجی، معاشیاتی، علمی اور تعلیمی، اخلاقی پستی، ہندوستان میں انتشارِ سلطنتِ مغلیہ سے ہوئی اس کی وجہ سے ہماری شاعری غزل میں سکڑ کر رہ گئی۔ اور شاعری غیر فطری جکڑبندیوں اور فارسی کے بھونڈے نمونوں اور سانچوں میں پھولنے پھلنے

لگی۔" لیکن غزل کی اس لے دے میں غزل کے موافقین اور مخالفین دونوں غلط مبحث کا شکار ہو جاتے ہیں، موافقین ایک سرے سے اس کی برائی سننا ہی نہیں چاہتے اور مخالفین اس میں کوئی خوبی کسی قسم کی نہیں پاتے۔

حقیقت یہ ہے کہ اردو شاعری دکن سے دہلی آنے کے بعد اونچے طبقہ کی شاعری بن گئی تھی اور ضرورت تھی کہ اسے پھر عوام کی چیز بنایا جاتا جس کی تحریک نظیر نے کی۔ حالی نے اس آمد کا غلغلہ بلند کیا۔ لیکن عظمت اللہ خاں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا۔ انھوں نے اس سلسلہ میں جو اصلاح کرنا چاہی وہ یہ تھی کہ:۔

"شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلوائی جائے ........ قافیہ کی اس بدعنوانی اور بدکرداری جبر و استبداد کو غزل نے اپنی گود میں پالا۔ اس قدر پال پوس کر بلوان کر دیا کہ قافیہ نے تخیل اور خیال کو اپنے شکنجہ میں پھانس لیا اور اپنا مطیع کر لیا۔ اس سے خیال کی آزادی اور نشو و نما کو جو صدمہ پہونچا اور اردو شاعری جس حد تک بے جان ہوئی اس کی مثال ہمارے شعراء کی غزلوں سے بھرے ہوئے محض لفظی طلسمات والے دیوان ہیں۔ اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے"[1]

یہاں تک تو ٹھیک تھا لیکن اس کا علاج جو تجویز کیا ہے کہ "غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان مار دی جائے" درست نہیں۔ غزل کی گردن مارے بغیر بھی قافیہ کی قید سے رہائی ممکن ہے۔ غزل کو اردو شاعری سے نکالے بغیر موجودہ سخن کے علاوہ نئے سانچے مستعار لئے جا سکتے ہیں یا ڈھالے جا سکتے ہیں۔ ان سانچوں کو ڈھالنے کی تلقین کرتے وقت عظمت اللہ خاں جوش اصلاح میں موجودہ شعر و سخن کے عام سانچوں کو بھی بے دردی کے ساتھ شاعری سے نکال دینا چاہتے ہیں۔ یہ تو جوش میں کہہ گئے ورنہ وہ بھی جانتے تھے کہ شعر و ادب کے معاملے میں انتہا پسندی اور عجلت پسندی بعض اوقات خود مقصد کو فوت کر دیتی ہے جس بات کی عظمت اللہ خاں کو تمنا تھی۔ وہ پیدا ہو رہی ہے۔ موجودہ شعراء متغزلین کو چھوڑ کر سب کے سب عظمت اللہ خاں کے بتلائے ہوئے راستہ پر چل رہے ہیں۔

دوسری اصلاح اردو شاعری میں تسلسل خیال اور مسلسل گوئی پیدا کرنا ہے اور اس کے لئے ضروری ہے کہ اردو شاعری کی مروجہ بحریں اور مروجہ اوزان (جو تنگ سے تنگ تر ہو گئے تھے) میں اصلاح کی جائے۔ عظمت اللہ خاں نے اردو عروض پر کئی اعتراضات کئے ہیں۔ پہلا یہ کہ اردو عروض تنگ و محدود ہے۔ دوسرے وہ ہندوستانی اور آریائی بو باس کے مطابق نہیں۔ تیسرے وہ ہر قسم کے خیالات، جذبات و تاثرات کو شعری سانچے میں ڈھلنے کے لئے کافی لوچ نہیں رکھتا۔ اس تبدیلی کے لئے انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ اولاً اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل (عروض) پر رکھی جائے اور صرف ہندی عروض کے سانچوں کو من و عن قبول نہ کیا جائے بلکہ ان کے مطالعہ اور تجربہ کے بعد انہیں سے جو بحریں عروض کے مطابق نظر آئیں انھیں قائم رکھا جائے۔ اضافہ کے لئے انگریزی بحروں کا بھی تجربہ کیا جائے۔

ان کی شاعری کے موضوعات عورت، جذبات نگاری۔ سراپا نگاری سب سے زیادہ نمایاں ہیں اور دوسرے درجہ پر مناظر نگاری ہے وہ عوام کے شاعر تھے اور ان کے لئے گیت لکھتے تھے۔ وہ حسن و عشق کے مسائل کو دور سے تماشہ دیکھنے والے کی طرح نہیں پیش کرتے بلکہ اس رخ کو پیش کرتے ہیں جو ہر فرد کے سامنے آچکا ہے یا آسکتا ہے۔ اسی لئے ان کے گیتوں میں سریلا پن اور ان کی زبان میں شیرینی پیدا ہو گئی ہے۔

دوسری چیز جو عظمت اللہ خاں کی شاعری کو اپنے پیش روؤں کی شاعری سے ممتاز کرتی ہے، وہ اس کا سریلا پن

---

[1] سریلے بول

ہے اور یہ سریلا پن ہندی بحور کے استعمال سے پیدا ہوا ہے۔ نظیر کے ساتھ ساتھ عظمت اللہ خاں بھی اردو شاعری میں ہندوستان کے فطری جذبات کے عکاس اور ہندوستانی زبان کے علمبردار ہیں۔ اس بحث کی روشنی میں عظمت اللہ خاں کے شاہکاروں پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

عظمت اللہ خاں کے وہ گیت جن کے کردار معصوم و مظلوم عورتیں ہیں، بہت اہم ہیں۔ ان کا گیت:۔

"مرے حسن کے لئے کیوں مرے" بہت زیادہ قابل توجہ ہے، ظاہری ٹکنیک کے لحاظ سے اس میں صرف ۱۰ بند پلٹے جاتے ہیں لیکن معنوی اعتبار سے یہ ایک دبی ہوئی مگر لمبی چیخ ہے اور عورتوں کے دل کی دھڑکن ہے۔ نظم کے دو کردار ہیں ایک عورتوں کے جذبات سے کھیلنے والا مرد اور دوسری ناتجربہ کار بھولی بھالی لڑکی جسے بھلے برے کی کچھ خبر نہیں اور جس کے لئے دل کو موہ لینے والی محبت کی باتیں عیش مدام کا سامان بنی ہوئی تھیں، اول اول تو مرد نے اپنا سب کچھ اس کے حوالے کر دیا لیکن جب اس کا دل بھر گیا تو اس نے لڑکی کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں۔

مری چاہ لی مرا دل لیا جو طلب کیا وہ تمھیں دیا
جو نہی حسن سے مرے دل بھرا وہ پھری نگاہ وہ دل پھرا

عورت اپنی افتاد سے مجبور ہے وہ صرف ایک سے محبت کر سکتی ہے۔ اور محبت کا فریب کھانے کے بعد بھی اس کی نسوانیت اسے انتقام کی طرف نہیں لیجاتی وہ جانتی ہے کہ:۔ "تمھیں یاد آؤں یہیں پھر اگر تو یہ یاد کے کہ وہ خواب تھا" لیکن بایں ہمہ

مرے دل سے ہوگا یہ کب بھلا تمھیں دے سکوں کوئی بد دعا وہ ہوا جو ماتھے پہ تھا لکھا مرے دل سے آ گئی یہ صدا
مرے حسن کیلئے کیوں مرے؟ نہیں لینے تھے تمھیں یوں مرے

اس ترکیب بند میں عورت مجسم سکون و امن کا پیام ہے۔ وہ انتہائے غم و اضطراب میں بھی دوسروں کو اس سے محفوظ رکھنا چاہتی ہے اور اپنے طوفان خیز جذبات کو اسی طرح دبا کر رکھتی ہے، جیسے کوئی اپنی عزیز ترین چیز کو چھپا کر رکھے۔ یہ گیت اپنے موضوع، اپنی زبان۔ اپنے اسلوب اور طرز ادا کے اعتبار سے اردو میں بڑا کارنامہ ہے۔

دوسرا گیت "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا" کئی حیثیتوں سے اتنا ہی اہم ہے جتنا پہلا۔ اس میں بھی موضوع زبان اور اسلوب کے اعتبار سے گیت کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ اس گیت میں ہر بہ سچا۔ واقعہ عام اور بیان سادہ اور ترنم میں ڈوبا ہوا ہے۔ مقامی رنگ اتنا گہرا ہے کہ ہندوستان کی سوسائٹی اور ہر طبقہ میں واقع ہونے اور ہوسکنے والی واردات سامنے آجاتی ہے اور پھر ہر کردار کے فطری جذبات کی عکاسی ہے۔ پہلا بند۔

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا مرے تن کو آگ لگا سی گئی

کم عمری میں باپ کا مرنا، تایا کے یہاں پرورش، پیاری پیاری باتوں اور معصوم کردار کے باعث۔ گھر بھر کا پیارا ہو جانا تایا زاد بھائی سے بچپن کی محبت۔ ذرا سیانی ہونے پر، گھر میں شادی کے چرچے وغیرہ پر۔

ڈرامہ کا پہلا سین ختم ہو جاتا ہے، لیکن یہ بچپن کے اختتام اور شباب کے طلوع کا مبہم زمانہ ہے جب شادی کا لفظ سن کر چہرہ پر خون دوڑ جاتا ہے۔ بہرحال

اسی طرح گزر گئے چند برس بڑھی عمر ہماری حیا بھی بڑھی

اس کے بعد چنو آپڑھنے لگے اور مکھو کی کو بھی پڑھایا۔ اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ نوکر ہوئے اور شہرت حاصل کی اچھے اچھے پیغام مینھ کی طرح برسنے لگے۔ بچاری سمجھ نہ سکی کہ یہ کیا معاملہ ہے۔ "یہ مزے کا نیا ہی شگوفہ کھلا" لیکن تایا زمانہ شناس تھے اور بچے گھرانے میں چنو کی شادی ٹھہرائی، یہ ڈرامہ کا نقطہ عروج ہے۔

گیا ٹوٹ ساجی گئی ٹوٹ وہ آس　　میری بیاہ کا ہو گیا کام تمام

یہ تھا عورت کا ظرف کہ اس کی جان پر بن گئی لیکن اُف نہ کی۔ اس کی دنیا برباد ہو گئی لیکن "میری چاہ کسی پہ نہ فاش ہوئی" عظمت اللہ خاں نے ہندوستانی عورت کی فطرت کی جو عکاسی کی ہے وہ شاید کسی اور شاعر کے یہاں بھی مل جائے لیکن جو اسلوب بیان انھوں نے اختیار کیا ہے اردو میں ناپید تھا۔ ایک اور گیت ہے "تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" اس گیت کا کردار ایک مرد ہے یہ گیت بھی ایسی تصویروں کا فلم ہے جس میں شادی سے پہلے بچپن میں غیر شعوری اور تحت الشعوری طور پر جنسی میلانات سامنے آتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ آپ دیکھیں گے یہ ایک ادھورا فلم ہے جو ٹھیک اسوقت ٹوٹ جاتا ہے جب طبیعت میں آگے آنے والے واقعات معلوم کرنے کا ایک چاؤ سا پیدا ہو جاتا ہے واقعہ عام ہے لیکن اس حیثیت سے ضرور اہم ہے کہ اس میں ہندوستانی بچوں کی گھریلو زندگی کا ایک سچا نقشہ ہے۔ دونوں کردار پڑوسی تھے۔ دونوں گھروں میں کھڑکی کھلتی تھی۔ غیر ہونے کے باوجود عزیزوں کی طرح رہتے تھے۔ ہنسی کھیل کی عمر تھی جب کوئی بات " نہ بُری بُری نہ بھلی بھلی" تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ لڑنا، روٹھنا من جانا، چٹکیاں، قہقہے اور آنکھ مچولیاں زندگی کا پروگرام تھا۔ اس گیت میں گڑیا کے بیان کے دو بند لاجواب ہیں:-

وہ تمھاری گڑیا کی شادیاں　　وہ مرا برات کا انتظام
مرا باجہ ٹین کی سیٹیاں　　بڑا شور و غل بڑی دھوم دھام
تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

مرا بن کے قاضی وہ بیٹھنا　　کہ بیان اس کا فضول ہے
مرا پوچھنا وہ کڑک کے کیا　　میاں گڈّے گڑیا قبول ہے
تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

گڈّے گڑیا کے بیاہ کے بعد خود کردار "دولھا دلہن" کا کھیل کھیلنے لگے:-

مری تم ہمیشہ بنیں بنی　　بہت اس پہ اُڑتی تھی کو ہنسی

اس کے بعد تصویروں میں دھندلے نقوش ملتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر پر غنودگی طاری ہو گئی، لیکن باوجود ادھورا اور نامکمل نقش ہونے کے اس میں کولرج کی نظم 'Kubla Khan' کی سی شان ہے۔ ٹیپ کا بند ردیف کی شکل میں یونس خاں کے یہاں بھی ملتا ہے۔ اور شاید توارد کے اندیشہ اور نقل کے الزام سے بچنے کے لئے عظمت اللہ خاں کا قلم ایک دم رک گیا۔

"دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے" عظمت اللہ خاں کا تیسرا شاہکار ہے اس میں بھی موضوع حسن و عشق ہے اور ہندوستان کی معاشرت کا ایک مخصوص نمونہ ہے۔ عورت خالی کی نوجوان بیوہ ہے اور حسن کے اعتبار سے۔

حد کہوں کہ یا پری دل کو مرے لبھالیا　　بیوہ سہی سہاگ کا ایک برس نہیں ملا
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

تشبیہ اور اس کا امتزاجی رنگ شعریت کی جان ہے :-

پھول کہوں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی　　رنگ کی دل کشی بڑھی غم کی جھلک گھلی ملی

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

مرد کا کردار بھی صاف اور واضح ہے :-

اک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا　　حسن پرست آنکھ تھی من مرا پاک صاف تھا

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

نفسیاتی طور پر ایسے مرد اور عورت کا عشق جو اس جذبہ سے ناآشنا ہوتے ہیں ان کنواروں کے عشق سے مختلف ہوتا ہے جو اس کی چاشنی سے لذت یاب ہو چکے ہیں۔ یہاں عورت' افتد روانی' کے مرحلے سے گزر چکی تھی اس لئے تجربہ کی قوت کو عظمت اللہ خاں بڑی بڑی نزاکت اور فن کارانہ چابک دستی سے ادا کیا ہے۔ عورت معلم ہے اور مرد متعلم۔

من کو مرے سکھا دیا پہلا سبق پڑھا دیا　　جھیپ جھپک مری مٹی مرد مجھے بنا دیا

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

محبت کا سبق پڑھنے کے بعد زمین و آسمان نئی روشنی سے جگمگا اٹھے۔ حسن کی دھوپ چھاؤں سے اس کی دنیا عیش سے مالا مال ہو گئی اور عیش بھی محبت کا مخصوص عیش جس کے سکھ کے ساتھ دکھ کی چاشنی اور دکھ کے ساتھ سکھ کی ترنگیں مل کر زیست کی کیمیا بن جاتی ہے۔ مرد تو عورت ہو گیا لیکن عورت ایسا پھول نکلی جس میں رنگینی تو تھی لیکن خوشبو نہ تھی حسن تھا وفا نہ تھی۔ حسن نمود چاہتا تھا اور دولت ہوس میں مبتلا تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک معمر رئیس کے ساتھ شادی ہو گئی جہاں حسن کو نمود و نام مل گیا، اس کا اثر مرد پر جو پڑنا چاہئے تھا پڑا۔ عظمت اللہ خاں نے مرد کے اس تاثر کو انھیں علامات کا سہارا لے کر بیان کیا ہے جو اردو میں عام ہیں لیکن اندازِ بیان میں ایک خاص قسم کی تازگی ہے اور تشبیہ و تراکیب کے پیچ سے بچکر نہایت سادگی اور خوبصورتی سے شعر کا تخیلی پیکر ڈھال دیا۔

روح میں ایک لرزہ دل سے مرے اٹھا دھواں　　دھوپ سیاہ پڑ گئی تیرہ و تار تھا جہاں

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

اس کے بعد کا بندان کے گیت کے حسین چہرہ پہ بدنما داغ ہے' عورت کے منہ سے یہ کہلوائے بغیر بھی کہ :-

"کیا ہوا اب بھی تم پہ ہوں فدا، عیش مرے وہی رہیں وہ ہی رہے معاملا" مرد کے دل میں غم اور غصہ کا جذبہ پیدا کر سکتے تھے۔ ایسے موقعہ پہ ہر مرد کا ردِ عمل یہی ہوتا۔

سنتی ہی جی میں آتی یہ گھونٹ دوں بیوفا گلا　　خون کا گھونٹ پی کے واں سے چلا یہ کہہ چلا

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

ہندوستانی معاشرہ کا ایک اور مذموم اور قبیح رخ "وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے" والا گیت ہے۔ یہ ایک بازاری عورت کی زندگی کا نفسیاتی تجزیہ ہے جس میں ایک ناگوار و تلخ حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے اور داخلیت کا رنگ بھر دیا ہے۔ اردو ادب میں اس قسم کا ایک آبدار موتی مرزا ہادی رسوا کا ناول 'امراؤ جان ادا' بھی ہے اور اس گیت کو پڑھتے وقت مغایہ خیال آتا ہے کہ شاید عظمت اللہ خاں کا یہ گیت اس کا منت پذیر ہو۔

ایک بازاری عورت کے اقدار زندگی ہمارے اقدار زندگی سے بالکل مختلف ہوتے ہیں اور اگر ایسا نہ ہو تو اس کو زندگی بسر کرنے کا سہارا ہی باقی نہ رہے۔ وہ اس عجیب نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ:

کوئی شے بھلی بری نہیں ہے کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے   ہے یہ زندگی عجب پہیلی کوئی اس کا یاں تو حل نہیں ہے

وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

اسے اپنی زندگی کا کوئی مقصد نظر نہیں آتا اور اگر آتا بھی ہے تو صرف یہ کہ موجودہ کشش میں کم ہے۔ ماں کی ممتا بھری گود اور چین سکھ کی پرورش تھی۔ بڑوں کا سایہ اٹھ گیا، زمانہ نے پلٹا کھایا۔ اپنے بھی پرائے ہو گئے۔ فاقوں کی نوبت آ گئی۔

اس بے کسی کے عالم میں پڑوس کی طوائفوں نے پیار سے سر پر ہاتھ رکھا۔ اس کے قدم پہنچ کر نئی دنیا نئے دتیرے، نئی گفتگو نئے طریقے نئی جستجو۔ نئے وسیلے نظر آئے۔

مجھے چاؤ چونچلوں سے پالا مری تربیت کا ڈول ڈالا   مجھے گانا ناچنا سکھایا مرے من کو تن بدن کو ڈھالا

وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

اس بند میں الفاظ کا انتخاب خوب ہے۔ پرورش۔ تربیت۔ تعلیم اور پیشہ کی تیاری کو ایک مذموم ثابت کرنے کے لئے چاؤ چونچلوں، ڈول ڈالا اور ڈھالا سے بہتر الفاظ کا انتخاب نہیں ہو سکتا تھا۔

آخر کار یہ عورت دنیاوی کامرانی سے سرشار ہو کر دنیا کے اخلاقی معیار کا مذاق اڑاتی ہے۔ اپنے استہزا اور تلخ کامیوں سے حاصل کئے ہوئے نتائج کو دنیا کے سامنے اس طرح پیش کرتی ہے جیسے وہ کوئی نیا پیغام سنا رہی ہو۔ آخری بندوں میں یہ عورت فلسفہ طرازی کرتی ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ ننگے جسم پر تیز بارش کی بوندیں تیر کی طرح پڑ رہی ہیں اس گیت میں وہ پوشیدہ نشتر ملتے ہیں جو تلخ ظرافت، یا شوخ تضحیک کا نمونہ ہیں۔ اس گیت میں عظمت اللہ خاں نے چند ایسے مسائل کو بھی چھیڑ دیا ہے جو جنگ کے بعد دنیائے نسواں میں ہل چل ڈالے ہوئے ہیں۔ یہ ہلچل مشرق میں نہ سہی مغرب میں ہی سہی لیکن خیالات مغرب سے مشرق آتے ہوئے دیر کیا لگتی ہے۔ عورت کی زندگی، اس کی تمدنی زندگی کے متعلق شادی کے مسائل۔ اولادوں کی آزادی، سماجی اور اخلاقی معیار سب کے سب از سر نو معرض بحث میں آ چکے ہیں۔ عورتیں کہتی ہیں کہ مردوں کے بنائے ہوئے اصول پر زندگی بسر کرنا لازم نہیں۔ وہ اپنے اقدار خود قائم کریں گی۔ اپنے اسلوب خود معلوم کریں گی۔ اس گیت میں عظمت اللہ خاں نے عورت اور اس سے تعلق رکھنے والے تمام مسائل سامنے رکھ دئے ہیں۔ اور یہ بھی بتا دیا ہے کہ مردوں کا اس آنے والے انقلاب سے بے خبر رہنا یا اس مسئلہ کو غلط نقطۂ نگاہ سے دیکھنا یا اس کے وجود ہی سے سرا سر انکار کرنا عقلمندی نہیں ہے۔

ہندوستانی عورت کی ازدواجی زندگی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک زندگی محبت و خلوص کی ہے ایک ایسی یہاں ہمیشہ جھگڑے ہی جھگڑے رہتے ہیں۔ ایک ایسی بھی ہے جہاں زندگی بیوگی میں گذرتی ہے، ایک ایسی بھی ہے جہاں سوکن کا جلاپا رہتا ہے۔ سوکن کے متعلق گیتوں کا ادب بھرا پڑا ہے، لیکن کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ سوکن پہلی بیوی یا دوسری بیوی کی رضامندی سے گھر میں آتی ہے۔ پھر تلخیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ اسی موضوع کی وضاحت ان کے ایک گیت "موئیو اور چوڑی" سے ہوتی ہے اس میں ایک مرد ایک عورت سے محبت کرتا تھا لیکن اس کی شادی کسی مالدار شخص سے کر دی گئی تاہم عورت کو زندگی میں خوشی نصیب نہ ہوئی۔

الم کے تیر تھے یہ سینہ تھا   یہ گل سے گال، اور اشک کی

یہ میٹھے لب پہ تلخ جینا تھا       بس دیا تھا ہمن ۔ یہ زندگی !

اس عورت کو اپنے مالدار خاوند سے نجات مل جاتی ہے ( بیوگی سے یا طلاق سے ) اس مرد کی بھی شادی ہو چکی تھی لیکن اس کا پہلا عشق برابر تازہ رہتا ہے اور اس موقعہ سے فائدہ اٹھا کر وہ پھر عشق کا اظہار کرتا ہے ۔

مرد کے اظہار تعشق ــــ عورت وارفتہ ہو جاتی ہے وہ دوسرے کو پا لینے سے زیادہ یقینی طور پر خود کو پا لیتی ہے ۔ اس کے حسیات اور جذبات جن سے وہ خود بھی بے خبر ہوتی ہے، یکایک بیدار ہو جاتے ہیں ' حسن میں خود بینی ' پیدا ہو جاتی ہے ۔ اظہار عشق پر عورت کہتی ہے ۔

میں ہو چکی تمہاری ہو چکی       ( مرا سانس ٹھہرے ذرا )
جوانی اپنی غم میں کھو چکی       دوبارہ تم نے زندہ کر دیا

خود کو دوبارہ پا لینے میں جو تلاطم ہوتا ہے وہ روح سے گذر کر جسمانی کیفیتوں تک پہونچ جاتا ہے ۔ سانس پھول جاتا ہے منہ سے بات نہیں نکلتی ' مرا یہ سانس ٹھہرے ذرا ' بلا کا ٹکڑا ہے ۔

سراپا نگاری کے سلسلہ میں ان کی تین نظمیں بڑے معرکہ کی ہیں (۱) موہنی مورت (۲) اندھرا دیس کی سندر پتری (۳) من موہن پن ۔ سراپا نگاری میں عظمت اللہ خاں اردو کے تمام شعرا سے آگے نکل گئے ۔ ان سے پہلے بھی سراپا نگاری موجود تھی خاص کر مثنوی میں ۔ لیکن مثنوی کی سراپا نگاری کی قوت زیادہ تر لباس زیور اور آرائش پر صرف ہوتی ہے اور جب وہ حسن جسمانی کیطرف مائل ہوتے ہیں تو ثقافت سے گر جاتے ہیں یا تشبیہ و استعارات کی پیچیدگی سے اتنا بوجھل کر دیتے ہیں کہ اثر زائل ہو جاتا ہے ۔ عظمت اللہ خاں کے اشارات بہت لطیف نازک اور ثقہ ہوتے ہیں ۔

مثال کے طور پر پہلی نظم کو لے لیجئے " موہنی صورت موہنے والی " ۔ اس گیت کے دو بند پورے پورے نقل کئے جانے کے لائق ہیں ۔

چال نشیلی ، جھومتا بادل       یا کوئی ندی لہرانی
                                   چور جوانی میں اٹھلاتی
ڈرتی ڈرتی ، بچتی بچاتی       رکتی رکاتی شرماتی
                                   دل کو مسلتی دل تڑپاتی !
ستھری ستھری میٹھی میٹھی       بانسری کی سی آواز
                                   نفیس چڑھاؤ ، نفیس اُتار
ہزار راگوں کا ایک راگ       لاکھ سروں کا ایک راز
                                   روح میں بیٹھے، دل کے ہو پار

سراپا نگاری کے بعد جو نادر نمونے عظمت اللہ خاں کی شاعری میں ہیں وہ مناظر فطرت ہیں جن کی ایسے الفاظ میں تصویر کشی کی گئی ہے کہ بقول مولوی عبدالحق صاحب، خود لفظ ہلتے اور چلتے ہوئے نظر آتے ہیں، یوں تو 'صبح' اور 'پپل' میں بھی فطرت نگاری اچھی خاصی ہے، لیکن 'برکھا رت کا پہلا مہینہ' بہت بلند ہے ۔ کیونکہ اس سے مقصود قوم میں ہمت ولولہ اور قوت ارادی کا استحکام ہے ۔ بارش کے مختلف مناظر کا اتنا سچا عکس اور کہیں نہیں ملتا ۔ یہ خالص ہندی چیز ہے

ہندی ہی بحر میں ادا کی گئی ہے، جو اس کے لئے موزوں بھی ہے۔ ہندی کے پیارے اور شیریں الفاظ کا میل اردو فارسی لفظوں کے ساتھ اس طرح ملایا ہے کہ کلام کا حسن دوبالا ہو گیا ہے اور سریلا پن کہیں ہاتھ سے نہیں جانے پایا، کالے بادل مست ہاتھیوں کی طرح سب کے یہاں جھومتے نظر آتے ہیں لیکن ان کو اڈتا، پھیلتا، اور جھکتا کسی نے نہیں دکھایا۔ پون کے گھوڑے کسی کے یہاں سہمے اور ٹھٹکے نہیں۔ آکاش کے تیور نہیں بگڑے۔ آسمان کی تیوری پر عظمت اللہ خاں ہی کے یہاں بل پڑ گئے ہیں۔ نازک خیال شاعر نے اپنے خیالات و جذبات کے اظہار میں بڑی کاوش کی ہے اور تشبیہات کی جدت میں کمال دکھایا ہے۔ بجلی کی تشبیہیں کس قدر سچی ہیں۔ بجلی دوسرے شعراء کے یہاں ناگن کی طرح لہرائی ضرور ہے لیکن لہریا نہیں کاڑھا اور نہ بیل بنائی۔ بجلی صاعقہ بھی بنی اور خاطف بھی تڑپی تڑپائی سب کچھ ہوا لیکن "حباب کے دریا میں لونڈی مچھلی کی طرح" عظمت اللہ ہی نے تیرایا۔ عظمت اللہ خاں کے یہاں الفاظ صرف ہلتے اور چلتے ہی نظر نہیں آتے بلکہ بولتے ہیں۔ انگریزی شاعری میں ایک شاعرانہ حسن یہ بھی ہے کہ الفاظ کی آواز ہی سے معنی اور ان کی نوعیت خصوصی کا اندازہ ہو جائے۔ مندرجہ ذیل بند میں گرج کی کرخت آواز کے لئے اس نوعیت کے الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ ڈ اور ٹ کا تواتر دیکھئے:-

بادل گرجے وہ گھڑگھڑاہٹ آئی لڑکھتی لڑھکاتی — کرو ڈ ہا گھوڑے دوڑاتی
باڑھوں پہ باڑھیں داغتی آئی اور کڑکتی کڑکاتی — پہاڑ لڑھکاتی ٹکراتی
گھن اور کڑک سے پون کے گھوڑے بدک گئے — سوندھا سوندھا چھینٹا آیا
پون کے جھکڑ چلے اور زور کا پانی دھا دھا ہیں برسنے لگا۔
بجلی ناچے تھاپ گرج کی مینھ نے چھیڑ دیا ستار — پون کا گانا وہ سائیں سائیں
جب بادل برس چکے تو دم لے لیکر زور سے آیا تھم تھم کر زور گھٹایا۔ — بادل اب بھی ہیں
لیکن بھورے بھورے ہو چلے، جیسے دھنئے نے دھنکے گالے ہوں۔

جیسے دھواں ہوا میں بل کھا رہا ہو منھ کی بارش کے ساتھ ساتھ تشبیہ و استعاروں کی بارش بھی دیکھئے۔ بجلی اب ایسی چمک رہی تھی جیسے لو کی چادر پھیل جاتی ہے۔ اور بادلوں کی گرج ایسے معلوم ہوتی تھی کہ کہیں دور ڈھول بج رہے ہوں پہلے بند میں کرخت آواز والے الفاظ کی دھوم سنی، اب ملائم آواز والے الفاظ کا کرشمہ دیکھئے۔

دھیما دھیما مینھ بھی چھم چھم پون ملائم اتراتی — اٹھکھیلیاں کرتی اٹھلاتی
چکنے چکنے پتوں پر سے موتی سی بوندیں ڈھلکاتی — کھیلتی آتی چھیڑتی جاتی

جہاں پر الفاظ ہلتے اور چلتے نظر آتے ہیں اس کی بھی ایک مثال دیکھئے بادل طرح طرح کی شکل بناتے۔

پھیلتے چھٹتے چھٹتے ملتے بلتے سمٹتے سمٹاتے — دوڑتے تھمتے چلتے چلاتے
نگاہوں سے غائب ہو جاتے ہیں۔

انھوں نے ایک نظم "وطن" بھی لکھی ہے، لیکن یہ ان کی زیادہ کامیاب نظم نہیں ہے۔ اس میں وہ غلامی، تفرقہ، جہل ذات پات کی گلیوں میں بھٹک جاتے ہیں۔ اس سے زیادہ کامیاب ان کا "پیارا پیارا گھر اپنا" ہے جہاں انھیں سکھ چین ملتا ہے۔ دکھ درد کی دوا ملتی ہے، جہاں گھر والی سندر چترا، سیوا کرتی ہے ——— جہاں بچے گھر سر پر اٹھا لیتے ہیں جہاں ہنسنا ہے ہنسانا ہے، روٹھنا ہے منانا ہے اور سوتے سلاتے کہانیاں ہوتی ہیں۔ یہی گھر انسان کو انسان بناتا ہے۔ صاف معلوم

ہوتا ہے کہ قدرت نے ان کو داخلی گیت گانے کے لئے پیدا کیا تھا اور جب جب انھوں نے خارجی شاعری میں قدم رکھا یا تو نا کامیاب ہوئے یا اسے بھی داخلی بنا دیا۔ خارجی شاعری کی طرح اخلاق اور فلسفہ بھی ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ جیت کی کیجی اور آرمت بن خواب کی نیند ہو رہے بڑی پھیکی اور غیر دلچسپ چیزیں ہیں۔ لیکن ایک آرٹسٹ اپنا آرٹ دریافت کرنے سے پہلے سیکڑوں نقش بناتا بگاڑتا ہے۔ افسوس ہے کہ عظمت اللہ خاں کی عمر نے وفا نہ کی، اگر وہ اپنی عمر طبیعی کو پہونچتے تو یقیناً گیت کو اور حسن و عشق کے موضوع کو اپنے لئے مختص کر لیتے اور نہ معلوم کیسے کیسے جواہر ریزوں سے اردو کے دامن کو بھر جاتے۔

اب جدید اردو شاعری کا کارواں مختلف مراحل طے کرتا ہوا ہمارے زمانہ تک آن پہونچا ہے اور اس دور سے گذرنے والے شعراء اپنا اپنا راستہ ٹٹول کر آگے بڑھ رہے ہیں ہماری شاعری دوراہے نہیں بلکہ تراہے پر کھڑی ہوتی ہے۔ کچھ غالب مومن کے بتائے ہوئے راستہ پر چلنا چاہتے ہیں۔ کچھ اقبال کے انداز فکر سے متاثر ہیں اور عظمت اللہ خاں کی تحریک کو فروغ دے رہے ہیں۔ ان سب کو راستہ ٹٹول ٹٹول کر چلنے والے اس لئے کہا گیا کہ حسرت، جگر، فانی جیسے برہمنوں کو چھوڑ کر جو اپنی وضعداری اور استواری کی وجہ سے بجائے کہ مٹی کے کعبہ میں دفن ہونے کے مستحق ہو جاتے ہیں، شاید ہی کوئی اور ایسا شاعر ہو جو اس کی تلاش میں ہر پھول پر نہ بیٹھا ہو۔ زیادہ تر ایسے ہیں جن کے یہاں غزلیں نظمیں اور گیت سب کچھ ملے گا۔

ان میں سے کچھ اپنے نصب العین کو پا چکے ہیں اور کچھ کو ابھی تک کوئی کامیابی نہیں ہوئی۔ کچھ کے مجسمے ناتمام ہیں، کچھ کے مجسمے بن چکے ہیں لیکن ان میں آرٹ کی روح جلوہ گر نہیں ہوئی اس لئے ان کے دبستان قائم کرنا اور اس حیثیت سے انھیں زیر بحث لانا ان شاعروں کے ساتھ ناانصافی بھی ہوگی اور کوئی خاص فائدہ بھی مترتب نہیں ہوگا۔ ان شعراء میں باستثنائے ترقی پسند شاعروں کے اور وہ بھی معنوی حیثیت سے (صوری اعتبار سے نہیں) کوئی گروہ بندی قائم نہیں ہو سکی ہے۔ وہ سب بکھرے بکھرے سے ہیں۔ ان جواہرات کو کسی جوہری نے الگ الگ پرکھ کر ڈھیریوں میں تقسیم نہیں کیا۔ وہ سب منتشر ہیں۔ اس انتشار کا باعث کچھ وہ معنوی محرکات ہیں جو ہمارے زمانہ کے روحانی، ذہنی، سماجی اور سیاسی اقدار کے اختلاف پر مبنی ہیں اور کچھ وہ صوری نقش ہیں جو خارجی شاعری کو غزل اور گیت کی شکل میں پیش کر رہے ہیں۔

غزل مثنوی اور مسدس کے ڈھلے ڈھلائے سانچے موجود تھے۔ ان میں تخیل یا جذبہ کو بھر دینا کچھ مشکل کام نہیں تھا گیت کے سانچے ابھی تیار ہو رہے ہیں اور ان میں عظمت اللہ کی تحریک بار آور ہو رہی ہے۔ بحروں کی وسعت۔ الفاظ کا ترنم اسلوب کی ندرت اور اختراع۔ آزادروی۔ ردیف و قافیہ سے بغاوت۔ غرض اس ظاہری بے ضابطگی اور انتشار میں وہ حسن کے اور پہلو تلاش کر رہے ہیں۔ اس میں ٹیگوریت بھی ہے اور مغربیت بھی۔ فنی اعتبار سے اقبال کا اثر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے فلسفۂ خودی سے متاثر ہو کر اردو شاعری نے پست قنوطیت کا جامہ اتار پھینکا۔ ہندوستان میں زندگی اور اس کے مترادف لفظ شباب نے پھر ایک جھرجھری لی اور پیرا قبال کا مرید جوش سب سے پہلا شاعر ہے جو شعوری طور پر سمجھتا ہے یا کہتا ہے کہ :-

کام ہے میرا تغیر نام ہے میرا شباب　　　میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

جوش موجودہ دور کے شعراء کے امام سمجھے جاتے ہیں، شاید اس لئے کہ ان میں امام کی سی فن کارانہ خطابت ہے۔ وہ جلیل القدر اور پرجوش ہیں۔ شاید اسی لئے کہ ان کی زبان میں حسن و طمطراق ہے۔ ان میں تشبیہیں۔ استعارے اور تراکیب کی مرصع کاری ہے۔ بلند آہنگی ہے، قائدانہ عزم و بے باکی ہے لیکن ٹھیک انھیں وجوہ کی بناء پر وہ شعراء کے امام وقت

ہوں تو ہوں لیکن عوام کے شاعر نہیں ہو سکتے۔ ان کی آواز اس محدود طبقہ تک پہنچ کر رک جاتی ہے جو نہ انقلاب کے لئے تیار ہے نہ جس میں انقلاب کی اہلیت ہے اور نہ انقلاب سے اسے فائدہ۔ وہ جانتا ہے کہ یہ پیغام یہ طبقے زیادہ جوش سے چاہتے ہیں کہ دنیا انہیں پیغامبر سمجھے، اور جوش و خروش اور انقلاب کے نعروں سے ان کا کام چل رہا ہے لیکن انقلاب کیا ہے نظام جدید سے کیا مطلب ہے اس سے انہیں بحث نہیں۔ انہیں تو عادت کہنے کی ہے۔ ان چیزوں میں ان کی حالت ایک مشتعل مزاج تماشائی کی سی ہے "جس پر ہیجان طاری ہے اور اپنے اصول کی خاطر سب کچھ تج دیتا ہے، اور طرح طرح کے عذاب اور اذیتیں سہتا ہے اس کی آواز کچھ اور ہوتی ہے" ان کی آواز عوام کے شاعر کی آواز نہیں، ان کے یہاں غصہ و غضب ہے شباب کا جوش ہے جس کی خیرہ نگاہی عشق کا ہنگامہ خیز موضوع ہے منظر نگاری ہے۔ وطن کی آزادی کی پکار ہے لیکن وہ سب خارجی حیثیت سے ہے داخلیت مفقود ہے۔ وہ استعارات و تشبیہات سے کھیلتے ہیں۔ الفاظ کے ہجوم سے جوش و گرمی پیدا کرنا چاہتے ہیں مگر چونکہ ان کا خیال مسلسل مربوط اور گہرا نہیں ہوتا اس لئے ان کی نظمیں وقتی اور ہنگامی سی حالت سے آگے نہیں بڑھتیں۔ ان کی شاعری میں پروپیگنڈا ہے۔ اس لئے گیتوں کی دنیا میں ان کا کوئی حصہ نہیں سوا اس کے کہ بعض موجودہ گیت لکھنے والے ان سے متاثر ہوئے۔ چونکہ موجودہ شعرا میں سے بعض گیت لکھنے والوں نے اپنے گیتوں کے موضوع ایسے رکھے ہیں جو پروپیگنڈے کی تعریف میں آ سکتے ہیں اس لئے چند باتیں شاعری اور تبلیغ کے سلسلہ میں بیان کرنا ناگزیر سا ہے۔

اصل میں موجودہ شعرا پر تنقید کرنا کچھ قبل از وقت سی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اول تو ان کی شاعری تکمیل کے مرحلے طے کر رہی ہے، ان کا مکمل نقش نہیں ابھرا، دوسرے ہم میں اور ان میں زمانہ کا وہ فصل پیدا نہیں ہوا جو ہماری تنقید کے لئے لاگ سے بے لوث اور عصبیت سے الگ ہو کر پرکھنے میں معاون ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعری کا مقصد عوام کو اشتراکیت کی تعلیم دینا سیاست کے میدان میں اپنا اقتدار پیدا کرنا اور ایک اشتراکی حکومت قائم کرنا ہے۔ حالانکہ ان کے گیتوں میں یہ مقصد اس صفائی اور وضاحت سے نظر نہیں آتا جتنا دوسری جگہ ہے وہاں گیت معیاری نہیں رہتے۔ یہ بحث شاعری اور اس کے موضوعات کی بحث کو پھر سامنے لے آتی ہے۔ اس کے متعلق جتنا ضروری تھا کہا جا چکا ہے۔ لیکن مختصراً اعادہ کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ نظمیں مقصدی ہیں لیکن نہ جب مقصدی ہوتا ہے۔ اگر مقصد یہ مراد ہو کسی خاص مسلک کی تبلیغ ہو اور نہ حظ حاصل کرنا بھی ایک مقصد ہو سکتا ہے۔ اور اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے موضوع کا انتخاب تو اس میں زندگی کے ہر پہلو کی ترجمانی۔ ماحول کے نقوش، انسان کے قلبی واردات، نفسیاتی محرکات، اس کے افعال، ذوق، وجدان، ذہنی کیفیات، دلچسپیاں، خیالات و جذبات کی کشمکش۔ ان موضوعات کا وقتی اور ہنگامی یا ابدی ہونا شاعر کی تخیلی پیکروں کی تخلیق اور انداز بیان پر بھی موقوف ہے۔ اس لئے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ موجودہ شعرا نے جو کچھ کہا ہے وہ آزادی حاصل ہونے کے بعد سب کا سب مٹ جائے گا۔ ان میں کافی چیزیں ایسی ہیں جو امر ہیں۔

یہ جملہ معترضہ تھا۔ مطلب یہ ہے کہ گیتوں کے موضوعات معدودے چند کو چھوڑ کر اب بھی وہی ہیں جو نظیر اور عظمت اللہ خاں کے یہاں ملتے ہیں۔ حسن و عشق کے کرشمے، قلبی محسوسات، موسم کی رنگینیاں، زندگی کی ترجمانی۔ اسلوب بیان اور طرز ادا میں گیت نظیر اور عظمت اللہ خاں کے مدارج سے بہت آگے نکل گئے ہیں جہاں سے غزل انہیں چھوڑ کر الگ ہو گئی تھی۔ گیتوں کا ماحول بھی خالص ہندوستانی ہے اور ہندوستان کے سماج کی عکاسی کرتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہ گھریلو گیتوں کے مقابلہ میں زیادہ سڈول معلوم ہوتے ہیں، لیکن تراش خراش مصنوعی باغ کی سی تراش خراش نہیں بلکہ کسی دریا کے کنارے

اس کی موجوں کے ہم آغوش ایک گھاٹ بنا لیا جائے جہاں انسان فطرت کے حسن سے دور بھی نہیں ہوتا، لیکن ساتھ ساتھ معمارانہ چابک دستی سے حظ بھی حاصل کرتا ہے، گیتوں کا سڈول پنا کچھ اسی قسم کا ہے۔ اس معمارانہ چابک دستی کا نام ادبیت ہے ٹھوس اور مغلق ادبیت نہیں بلکہ لطیف اور شیریں گیتوں میں اب اسلوب کی خوبیاں بھی نظر آئیں گی، تشبیہ و استعارہ میں تاثر، ندرت سادگی اور پرکاری بھی ملے گی۔ دیہات میں گھریلو گیتوں کی کھڑی بولی۔ نظیر کی زبان کی اجنبیت اور عظمت اللہ خاں کے نقش اول کا کھردرا پن مٹ چکا ہے زبان دیہاتی اور شہری۔ پڑھے لکھے اور اَن پڑھے لکھے مرد اور عورت سب کے لئے مانوس اور میٹھی بولی ہے۔ عروضی شکلیں کچھ متعین ہو گئی ہیں کچھ ہو رہی ہیں بلکہ حقیقت کچھ یوں ہے کہ لوگ فیض احمد فیض اور ن۔ م راشد کی بے راہ روی اور گمراہی سے خوفزدہ ہو کر گیتوں کے اصناف عروضی کو سند قبول دینے کے لئے تیار ہیں اور یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ عروض میں عظمت اللہ خاں کے دقیع تجربے اور ان کا نقطۂ نظر صوری اعتبار سے اس دور کی شاعری پر کار فرما ہے۔

اقبال کی آواز ہاتف غیبی کی طرح بلند[1] آہنگ اور دردار تھی لیکن اس میں نرمی اور ملائمت بھی تھی اس لئے گراں نہ ہوتی تھی، جوش کے نعرہ میں شیر کی دھاڑ تھی جس نے سراسیمگی اور تحیر پیدا کر دیا۔ سیماب کی شاعری ہاتھی کی چیخ کی طرح فضا میں گونجی لیکن دل میں نہ اتر سکی۔ وجہ یہ تھی کہ جوش اور سیماب دونوں نے غزل کی دلہن کو مرد کا لباس پہنایا۔ ان کی نظموں اور گیتوں میں پرانے تغزل کی شان ہے۔ غزل اب بھی سہاگن ہے اور خدا اس کا سہاگ قائم رکھے لیکن زمانہ نے ایک نئی دلھن اور پیدا کی، جس کا نام گیت ہے۔

بہزاد لکھنوی بھی اسی قسم کے ایک شاعر ہیں۔ ان کے گیتوں میں بھی حسن و عشق ہے۔ لیکن غزل کا سا۔ قافیوں کے پیچھے بھاگتے ہیں۔

ہو ہے پریت کی ریت بنا سجنی
میں ڈھنگ محبت کیا جانوں
آغاز کو کیونکر پہچانوں

اس الجھن کو سلجھا سجنی
ہو ہے پریت کی ریت بنا سجنی

بہزاد حزیں افسردہ ہے
مغموم ہے اور پژمردہ ہے

بہزاد کو مست بنا سجنی
ہو ہے پریت کی ریت بنا سجنی

ان نقوش میں نہ کوئی منفرد جذبہ ہے نہ جذبہ کی اصلیت اور نہ گیت کوئی مخصوص اثر پیدا کرتا ہے۔ ان میں گیت کا ترنم ضرور ہے اور گیت کی شکل ہے لیکن گیت کی سی شعریت نہیں ہے۔

صوری اعتبار سے وہ گیت ضرور ہیں۔ ترنم ہے الفاظ عام فہم ہیں۔ علامات و اشارات وہی ہیں۔ ساجن، سجنی۔ پریم۔ نیناں کومل۔ کنول۔ پھلواری۔ درشن۔ پپیہا۔ ساون۔ ملن کی رات۔ بھونرا۔ بیتے ہوئے دن۔ پیا۔ بالم وغیرہ۔ ٹیپ کے بند دلکش ہیں۔ لیکن عمومیت ہے۔ بیکار تواتر و تکرار ہے۔

[1] کلیم الدین۔ اردو شاعری پر ایک نظر صفحہ ۱۳۴

بہزاد کو چھوڑ کر اس زمانہ کے شاعروں میں زیادہ تر شباب حسن۔ تمناؤں کی نغمہ سرائی ملتی ہے۔ رجائیت بھی ہے۔ اور شگفتگی بھی اور سب سے پہلے حفیظ جالندھری پر نظر اٹھتی ہے۔ اور اسی سلسلہ میں افسر۔ اختر شیرانی اور ساغر نظامی کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان کو ہم پہلی جنگ عظیم اول اور دوسری جنگ کے درمیان کے زمانہ کا شاعر قرار دیں گے۔ ان شعرا کی ایک بڑی خصوصیت ہندی بحروں کو اردو میں رواج دینا اور مقبول عام بنانا ہے، لیکن زبان اور اسلوب کے اعتبار سے یہ تمام تر اقبال کے پیرو ہیں زبان جہاں سادہ استعمال کی ہے بلا کی سادگی ہے، یہاں تک کہ اس پر بھاشا کا شبہ ہونے لگتا ہے اور بعض اوقات تراکیب فارسی کا استعمال اور تشبیہات اور استعارات کی ندرت اس کے عام فہم ہونے میں حارج ہوتی ہے۔

پطرس بھی نغمہ زار کے دیباچہ میں حفیظ کی شاعری سے مسحور ہو کر جہاں ان کے قلم کی ایک بے پروا جنبش سے موسیقی کی روح کو کانپ کر بیدار ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔ جہاں ان کی لطافت اور نزاکت شاعری کا جھلملاتا ہوا لباس پہن کر رقص کرتی نظر آتی ہے۔ جہاں ان کے دل کی ہوک، اونچے سروں کی الاپ بنکر ان کا کلیجہ مسل دیتی ہے۔ وہاں وہ یہ بھی کہنے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں کہ حفیظ کی نظر ہندوستان کی دلہن پر ہے اور وہ اس جھلک پر فدا ہے جو باریک آنچل میں سے دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ابھی وہ ترک شیرازی کی غلامی سے بالکل آزاد نہیں ہوا اور اس کو کنکھیوں سے کبھی کبھی دیکھ لیتا ہے، یہ نظربازی حفیظ۔ افسر۔ اختر اور ساغر سبھی کے یہاں نظر آتی ہے۔ لیکن باوجود اس نظربازی کے جو سبک شیری جو فرحت افزائی نغمہ زار کے الفاظ۔ معانی اور بحور میں ملتی ہے وہ کہیں اور نہیں ملتی۔ نغمہ زار حفیظ کا شباب ہے اور اس میں شباب کی جملہ خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ نغمہ زار کو ڈاکٹر تاثیر نے نغمۂ شباب بھی کہا ہے کیونکہ حفیظ کے کلام کی خصوصیت شباب اور نغمہ دونوں ہیں۔ خاص کر ان کی "ابھی تو میں جوان ہوں" میں جام شباب چھلکتا ہوا نظر آتا ہے۔ شباب کا یہ سیال اور متحرک جذبہ مناظر قدرت کو بھی متحرک کر دیتا ہے۔ ان کی پہلی نظم 'جلوۂ سحر' ہے کوئی چودہ بند ہیں۔ ہر بند اپنی اپنی جگہ پر ایک منفرد جذبہ ہے اور ہر مصرع دوسرے مصرع سے اور ہر بند دوسرے بند سے پیوست ہوتا چلا جاتا ہے اور ان بندوں میں آزاد یا اسمٰعیل کی سی محض اجزا شماری نہیں اور حسن بصارت کے استعمال سے بڑھکر انھوں نے حواس خمسہ کا بھی استعمال کیا ہے۔ ترنم بھی ہے اور جادو بیانی بھی لیکن سب بند ملکر ذہن پر کوئی آخری نقش نہیں بناتے۔ ہر بند اپنی جگہ ایک نقش ہے لیکن اگلا بند پچھلے بند کو مٹاتا چلا جاتا ہے اور آخر خود بھی مٹ جاتا ہے۔ گیت کی لے اور الفاظ کے اختصار تلفظ کے باعث پڑھنے والا انھیں جلدی جلدی پڑھتا جاتا ہے' فرصت کی تلاش' اپنے اختصار کے باعث اچھا گیت ہے اور ایک قلبی کیفیت کی عکاسی ہے۔ لیکن 'عکس شجر زیبائش دریا' وقف پریشانی افکار معیشت۔ کسب ہنر۔ دامان سخن۔ بخت واژون اسی ترک شیرازی سے محبت کی غمازی کر رہے ہیں، جس کا ذکر ابھی آچکا ہے: چاند کی سیر میں ترک شیرازی کی محبت کا مکمل نمونہ ملے گا۔ اس میں الفاظ و بحر کا ترنم اور موسیقی ایک خاص جاذبیت رکھتی ہے لیکن عجیب بات ہے کہ اس میں قاآنی کے مشہور بہاریہ قصیدہ:۔

نسیم خلد می وزد مگر ز جوئبارہا
کہ بوئے مشک می دہد ہوائے مرغزارہا

کا انداز اختیار کیا گیا ہے۔

عطر بیز[2] لالہ زار　　نغمہ ریز جوئبار
حشر خیز آبشار

---

۱؎ دیباچہ نغمہ زار ڈاکٹر ایم۔ ڈی تاثیر صفحہ ۸　　۲؎ چاند کی سیر۔ نغمہ زار صفحہ ۴۸

کیفِ موجِ بے قرار　　چاندنی میں کوہسار
تھا بہار در بہار
میں پریشاں روزگار　　دیکھتا چلا گیا
پاکباز نازنیں　　وقفِ آہِ آتشیں
مرگ و یاس در کمیں
ایک جوان خود پرست　　بادۂ خودی سے مست
شوخ اور دراز دست
میں یہ سب بلند و پست　　دیکھتا چلا گیا

فارسی میں یہی الفاظ سلیس سادہ اور موثر ہو جاتے ہیں لیکن اردو میں گورکھ دھندا بن جاتے ہیں۔ ذہنی تعیش کی لہریں پیدا ہوتی ہیں دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ آل احمد سرور صاحب نے جو جملہ جوش کے لئے استعمال کیا ہے وہ حفیظ پر بھی صادق آتا ہے — قاآنی کی طویل جزئیات میں پھر بھی ایک رنگینی ہے لیکن حفیظ نے چاندنی کی سیر معلوم ہوتا ہے ہوائی جہاز میں بیٹھ کر لکھی ہے۔ آبشار، کوہسار، ہشتِ دشت، چمن، کنارِ آب، محفلِ شراب، پاکباز نازنیں، جوان خود پرست، بلندیاں پستیاں، کلفتِ سفر، بادشاہ کا مزار اور گدا کی قبر، فقر کا فقر، آلِ مال و زر سب دیکھتے چلے جاتے ہیں۔ منظر نگاری میں برسات اور تاروں بھری رات، بسنتی گیت سب میں موسیقیت تو ہے لیکن جزئیات کی گوناگونی اور طوالت نے ایک سقم پیدا کر دیا ہے یہاں تک کہ کرشن کنہیا، کی نظم میں کنہیا ایک علامت اور اشارے کے طور پر استعمال ہونے کے بجائے تاریخ ہندوستان کا ایک فرد بن کر رہ گیا ہے۔ ایک بند میں یہ "نقش خیالی ہے، پیکر تنویر ہے" دوسرے میں "بانسری والا گوکل کا گوالہ"

بُت خانہ کے اندر ——— خود حسن کا بُت گر ——— بُت بن گیا آ کر

پھر گوپیوں کے ساتھ ہاتھوں میں دے کے ہاتھ رچاتا تھا رقصاں ہے جو عشق مغرور بھی ہے اور حسن مجبور بھی پھر یہ سحر مسحور گیتا کا اپدیش سناتا ہے پھر مہابھارت میں شمشیر زن کر عدو سوز ہو جاتا ہے۔ گیت کے معاملہ میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ بحور اور عروض میں نہایت حسین اختراعات کیں۔ موسیقیت اور ترنم کو شاعری کا ایک جزو لاینفک بنایا، نغمہ زار کے گیت طویل ہیں لیکن الگ الگ چند بند ان گیتوں میں لاجواب ہیں۔ مثلاً برسات[1] میں جھولے والا، تاروں بھری رات[2] میں خاموش پانی والا بند یا بسنتی ترانے میں لڑکوں کی ڈور اور پتنگ کی جنگ اور پھولوں کے زرد کھلنے والا بند

آموں کے نیچے
ڈالے ہیں جھولے
مہ پیکروں نے　　سیمیں تنوں نے
برق افگنوں نے
گیت ان کے پیارے　　میٹھے رسیلے
ہلکی صدائیں　　سادہ ادائیں
گل پیرہن ہیں　　غنچہ دہن ہیں

خود مسکرانا　　خود منہ چڑھانا
پھر جھینپ جانا
الھڑپنے سے
آموں کے نیچے　　ڈالے ہیں جھولے
دلکش نظارے
شب تار سارے
ندی کی تہ میں　　رقصاں ہیں تارے

---

[1] برسات، نغمہ زار صفحہ ۶۳　[2] تاروں بھری رات چند راہی صفحہ ۳۰

گاتی ہیں لہریں گیت ایسے پیارے
چپ دم بخود ہیں دونوں کنارے
ہر سمت سبزا
سرمست صہبا
لیٹا ہے کیا
پاؤں پسارے
ہے سرسراہٹ خاموشیوں میں
یعنی ہوا ہے سرگوشیوں میں

خاموش پانی
محو روانی!
چلتا مچلتا پہلو بدلتا
بہتا بہاتا کچھ گنگناتا
بل ہے جبیں پر
تاروں کا دفتر
سینے کے اندر
چاند گیا نی! خاموش پانی!

ان بندوں میں علاوہ ترنم اور سادگی کے ایک مخصوص نقش اپنے مقامی رنگ میں نظر آتا ہے، ان کے دوسرے مجموعۂ کلام 'سوز و ساز' میں زیادہ پختہ کاری نظر آتی ہے اب وہ سمجھ گئے ہیں کہ گیت کی زبان اور غزل کی زبان میں فرق ہے گیت میں اختصار پیدا ہو گیا ہے اور ریزہ خیالی کے بجائے منفرد جذبہ نظر آتا ہے 'نغمہ زار' کے گیتوں میں اردو[1] شاعری کی قدیم خصوصیات موجود ہیں اور ایسا ہونا ضروری تھا۔ کیونکہ حفیظ کو اپنی عمارت انھیں بنیادوں پر کھڑی کرنی تھی، لیکن 'سوز و ساز' کے گیتوں میں فضولیات[2] کو ترک کر کے عام طور پر صرف انھیں خصوصیات کو لیا ہے جو ہر لحاظ سے پسندیدہ یا کم از کم قابلِ برداشت تھیں، اردو شاعری میں حفیظ کو گیتوں کا موجد کہنا تو 'سوز و ساز' کے دیباچہ نویس کی زیادتی ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کے گیتوں میں ایک نئی لذت اور ایک نیا رس پیدا کر دینے کا سہرا ان کے سر ہے۔ سوز و ساز کے گیتوں میں پہلے سے زیادہ سادگی — لطافت اور دلآویزی ملتی ہے۔ بحور و اوزان میں اجتہاد کر کے انھوں نے گیتوں کی تصنیف کے امکانات میں اضافہ اور میدان میں وسعت پیدا کر دی ہے۔ گیتوں میں بحر و وزن کے انتخاب میں بھی حفیظ نے اپنی بالغ نظری اور ذوق سلیم کا ثبوت دیا ہے 'ابھی تو میں جوان ہوں' میں مستی اور جوش 'جلوہ سحر' میں بیداری اور غنودگی کی کیفیات۔ 'برسات' میں ارمان بھری ہوک اٹھنے کی کیفیات طاری ہو جاتی ہیں۔ 'پریم کے گیت' میں پریم کی صلاحیتوں کا نمو حاصل ہوتا ہے: 'شہسوار کربلا' میں دلیری اور شجاعت کی پھریری آجاتی ہے۔ غرض موضوعِ کلام۔ نفسِ مضمون۔ طرزِ ادا۔ وزن کی باہمی مناسبت کو دیکھتے ہوئے حفیظ کا یہ دعویٰ تعلّی نہیں اصلیت ہو جاتا ہے کہ:

کیا پابندِ نَے نالے کو میں نے یہ طرزِ خاص ہے ایجاد میری

'سوز و ساز' کے گیتوں کا عنوان اسی شعر سے قائم کیا گیا ہے مثلاً 'کرشن بنسری' میں مہابھارت کا کرشن نہیں بلکہ بنسری والا کرشن الاپتا ہوا سنائی دیتا ہے۔

بنسری[3] بجائے جا
کاہن مرلی والے نند کے لال
بنسری بجائے جا
بنسری بجائے جا
پریت میں بسی ہوئی اداؤں سے

ا۔ ۲۔ دیباچہ سوز و ساز صفحہ ۱۹۔ ۲۰ ۳۔ سوز و ساز۔ صفحہ ۷۲

گیت میں بسی ہوئی صداؤں سے
برج باسیوں کے جھونپڑے بسائے جا
سنائے جا سنائے جا
کاہن مُرلی والے نند کے لال
بنسری بجائے جا

'دل ہے پرائے بس میں' داخلیت بھی ہے' انفرادیت بھی' سادگی زبان بھی ہے اور ترنم بھی اور بے ساختگی بھی۔

بیت[1] گیا دن رات بھی آئی        تاروں نے محفل بھی سجائی
اس نے مگر صورت نہ دکھائی
وہم کئی ٹالے ہیں میں نے        تارے گن ڈالے ہیں میں نے
وعدے کا تو کس کو یقیں ہے        آنکھ میں لیکن نیند نہیں ہے
نیند نے کھائیں قسمیں
دل ہے پرائے بس میں

پریت کے گیت میں وطنی جذبہ کام کر رہا ہے۔ لیکن ترنم' زبان' علامات کے اعتبار سے 'نغمہ زار' کے گیتوں سے بہت آگے ہے۔

اپنے[2] من میں پریت
بسا لے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسا لے        او مورکھ او بھولے بھالے
دل کی دنیا کر لے روشن        اپنے گھر میں جوت جگا لے
پریت ہے تیری ریت پرانی        بھول گیا او بھارت والے
بھول گیا او بھارت والے
پریت ہے تیری ریت
بسا لے
اپنے من میں پریت

'فرشتہ کا گیت' فریب عنوان ہے۔ اس گیت میں صرف اتنی قدوسیت ہے جتنی ہر پاک جذبہ میں ہو سکتی ہے وہ گیت کی ارضیت فرشتوں کے گیت اور انسان کے پیغامات کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ لیکن کلیم الدین صاحب کا اس میں اقبال کے 'فرشتے کا فرمان' سے مقابلہ کر کے عیب نکالنا مناسب نہیں معلوم ہوتا ہے۔ دونوں نظمیں اپنی نوعیت موضوع اور نفس مضمون کے اعتبار سے بالکل جدا چیزیں ہیں۔ فرشتہ کا لفظ آ جانے سے ان میں کوئی مماثلت پیدا نہیں ہوتی" اندھی جوانی' کا پہلا بند معنوی اور صوری دونوں اعتبار سے ایک کامیاب گیت کا نمونہ ہے۔

---

[1] سوز و ساز۔ حفیظ۔ صفحہ ٤٧        [2] سوز و ساز۔ صفحہ ١٨

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور
گھٹائیں کالی کالی خوب برسنے والی متوالی پُرشور گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور
گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

کلیم الدین صاحب ان تنقید نگاروں میں سے ہیں جن کی خوردہ بینی صرف معائب کی تلاش میں رہتی ہے ان کو بھی حفیظ کے گیت پسند ہیں وہ تسلیم کرتے ہیں کہ حفیظ کے گیتوں میں شعریت ہے قوت اختراع اور جدت طرازی موجود ہے شعر کی موسیقی سے متاثر ہیں اور اپنے معاصرین پر اس لئے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے گیتوں میں تنوع، شیرینی، نرمی اور ملائمت ہے، طوالت کے نقص کی طرف ان کا اشارہ صحیح ہے، لیکن ان تمام تعریفوں پر یہ کہہ کر یک قلم پانی پھیر دیتے ہیں کہ ان کے جذبات و خیالات کی سطح نیچی ہے اس سبب سے ان سے تہذیب یافتہ دماغ کو سرور حاصل نہیں ہوتا، لیکن جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا ہے۔ خیالات کی سطح کا نیچا ہونا۔ تہذیب یافتہ دماغ اور سرور اضافی چیزیں ہیں جسے وہ سطح کی بلندی سمجھتے ہیں عوام کے لئے وہ معمہ ہے۔ ان کا تہذیب یافتہ دل اور دماغ عوام کے لئے تعیش ذہنی ہے۔ اور ان کا سرور عوام کے لئے ایک لایعنی چیز ہو سکتا ہے۔ اس دور جدید میں شاعری کا ایک نیا دبستان بھی کھل چکا ہے جہاں سب پرانی اقدار منقلب ہو چکی ہیں۔

# جدید شاعری میں کلاسیکی عناصر

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی

مجھے یاد آتا ہے کہ اکثر و بیشتر جب میں نے ہوش سنبھالا تو مجھے دو چیزوں نے بہت متاثر کیا، ایک ہندوستان کی تحریک آزادی نے دوسرے نیا ادب اور نئی شاعری نے۔ تیرہ، چودہ سال کی عمر، نیا خون اور نیا حوصلہ۔ جوش احسان دانش، روش صدیقی اور ساغر نظامی کی شاعری نظمیں مجھے زبانی یاد تھیں جن میں غیر ملکی سامراج کے خلاف آواز اٹھائی گئی تھی اور آزادی، انقلاب، مزدور اور کسان کا ذکر ہوتا تھا۔ اس وقت مجھے کوئی ایسا شخص ملتا جو برطانوی حکومت کا حامی یا تحریک آزادی کا مخالف ہوتا تو میں اسے برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ آہستہ آہستہ میں نے نئے شاعروں کا کلام پڑھنا شروع کیا مجاز۔ جذبی۔ مخدوم محی الدین۔ شمیم کرہانی۔ علی جواد زیدی۔ سلام مچھلی شہری۔ اختر انصاری۔ مسعود اختر جمال۔ شہاب ملیح آبادی وقار انبالوی۔ ڈاکٹر تاثیر۔ فیض احمد فیض۔ ن۔ م راشد۔ میراجی۔ محمود جالندھری۔ اختر الایمان۔ یوسف ظفر۔ قیوم نظر۔ ضیاء جالندھری۔ مختار صدیقی۔ ساحر لدھیانوی۔ احمد ندیم قاسمی۔ کیفی اعظمی۔ عبدالمجید بھٹی۔ ڈاکٹر تصدق حسین خالد۔ وامق جونپوری جاں نثار اختر اور علی سردار جعفری وغیرہ کی بہت سی نظمیں میری نظر سے گزریں۔ بعض لوگوں کے مجموعے شائع ہو چکے تھے۔ لیکن زیادہ تر نظمیں نیا ادب، ہندوستان (ہفتہ وار) ادبی دنیا، ہمایوں، ادب لطیف اور ساقی وغیرہ میں پڑھی تھیں۔ اس وقت لکھ میں کیا، میرے جیسے سارے نوجوان اور وہ لوگ بھی جو مجھ سے عمر میں بڑے تھے، نئی شاعری پر بری طرح جان دیتے تھے۔ اس کے خلاف ایک لفظ بھی سننا برداشت نہیں کرتے تھے۔ نئی شاعری پر پرانے لوگوں کی طرف سے کافی اعتراضات ہوتے تھے۔ اس کو پروپگنڈا بتایا جاتا، نئے شاعروں کو فن سے بے بہرہ بتایا جاتا، آزاد شاعری کو لنگڑی شاعری اور ہذیان کہہ کر پکارا جاتا "مداوا" شائع ہو چکی تھی جس میں نئے شاعروں کی خوب پگڑی اچھالی گئی تھی۔ اس وقت میرے سارے دوست اور ساتھی اور میری عمر کے نوجوان ان تمام اعتراضات کو بکواس کہہ کر ٹال دیتے اور کہتے کہ دقیانوسی لوگ تو ایسی باتیں کہتے ہی ہیں۔ لیکن کبھی کبھی میں ایک عجیب سوچ میں پڑ جاتا۔ پرانے لوگوں میں بعض لوگ تو واقعی حکومت برطانیہ کے ازلی وفاداروں میں تھے۔ اس لئے ان کو نئی شاعری اس لئے ناپسند آتی تھی کہ اس میں سیاست کی بات کہی جاتی ہے۔ لیکن میں دیکھتا تھا کہ بعض معقول لوگ بھی جو خیالات کے لحاظ سے بڑے ترقی پسند تھے نئی شاعری سے کچھ بدکتے تھے۔ ایک بات اور بڑی دلچسپ تھی کہ ان میں سے بعض شاعروں کو پرانے نقطۂ نظر کے لوگ بھی پسند کرتے تھے۔ جوش اور ساغر کو چھوڑیئے۔ جذبی۔ مجاز۔ اختر انصاری۔ فیض۔ مخدوم محی الدین وغیرہ کی بہت سی چیزوں کو پرانے انداز کے لوگوں نے بھی پسند کیا تھا۔ جذبی کے ایک شعر کو حضرت آرزو لکھنوی نے پوری ترقی پسند شاعری کے ہم پلہ قرار دیا تھا۔ مجاز کے متعلق کسی نے کہا تھا کہ ہماری شاعری نے بھی ایک کیٹس پیدا کیا تھا لیکن اسے ترقی پسند بھیڑیے اٹھا لے گئے۔" اختر انصاری کی شاعری کو بھی عندلیب شادانی۔ نیاز فتحپوری اور

بعض دوسرے شعراء بلند گوں نے بہت پسند کیا تھا دوسرے شعراء کو بھی جزوی طور پر لوگ پسند کرتے تھے۔ لیکن ان کی عام روش کو دیکھ کر اور پھر ان شعراء کو دیکھ کر جو ان کی سمجھ سے بالاتر تھے لوگوں کی یہی رائے تھی کہ نئی شاعری ہمارے ادب کو ملیامیٹ کر رہی ہے۔ جوش۔ ن م راشد میراجی اور بعض دوسرے شعراء سے لوگ اس لئے بھی خفا رہتے تھے کہ یہ لوگ مذہب اور اخلاق پر حملہ کرتے اور پرانی اقدار پر ضرب لگاتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ پرانے لوگوں میں سب ہی نئے تجربات کے خلاف تھے، لیکن مصیبت یہ تھی کہ نئی ٹیکنیک میں جو نظمیں لکھی جا رہی تھیں ان میں یا تو "خدا" پر حملہ ہوتا (جیسے راشد کے یہاں) یا پھر عریانی اور جنس کی فراوانی ہوتی (جیسے میراجی اور مختور جالندھری کے یہاں) اور زیادہ تر تو ایسا ہوتا تھا کہ ان نظموں میں اتنا ابہام ہوتا کہ انھیں سمجھنا مشکل تھا (میراجی، تصدق حسین خالد، عبدالمجید بھٹی اور پنجاب کے دوسرے شعراء میں خاص طور پر)۔ کبھی کبھی خاص طور پر کبھی کبھی آزاد نظموں میں کوئی ایسی نظم ہوتی جس میں وضاحت ہوتی، ترکیبوں کی نفاست کا بھی خیال رکھا جاتا اور موضوع بھی قابل اعتراض نہ ہوتا۔ تو لوگ اسے پسند کر لیتے تھے۔ حسرت موہانی کے بارے میں مجھے معلوم ہوا ہے کہ انھوں نے بعض ایسی آزاد نظموں کی تعریف کی تھی۔ خود میرے سامنے کی بات ہے ــ کہ اعظم گڑھ میں علی جواد زیدی نے اپنی آزاد نظم "لاش" سنائی جو مہادیو ڈیسائی کی موت پر لکھی گئی تھی تو اسے مولانا اقبال احمد سہیل نے کافی پسند کیا جو خود پرانی شاعری کے حامیوں میں سے تھے اور نئی شاعری سے بہت ناراض تھے۔ انھوں نے کہا تھا کہ اگر ہمارے شعراء ایسی آزاد نظمیں لکھیں تو کوئی ہرج نہیں ہے۔ علی جواد زیدی کی نظم جو لی بھی جو ۴۲ء کے اندولن پر لکھی گئی تھی، پرانے لوگوں سے داد حاصل کر چکی تھی۔

نئے اور پرانے ادب کی آویزش کا یہ زمانہ بڑا بحرانی زمانہ تھا۔ میں ایک بات اور محسوس کر رہا تھا کہ پرانے انداز کے لوگ نئے شعراء کی جس بات سے خوش ہوتے ہیں یعنی بعض شعراء کے یہاں قدیم اصولوں کی پاسداری یعنی شراب نئی ہو تو بھی جام وہی رہیا کم از کم اس سے بہت مختلف اور اجنبی نہ ہو۔ یہ بات نوجوانوں کو بالکل نہیں بھاتی تھی۔ اور نہ وہ پرانے شعراء کی ان باتوں کو اپنانے کی طرف توجہ دیتے تھے۔ اس وقت بالکل نئے شاعر جو میدان میں آ رہے تھے۔ وہ جوش کی طرف لپکتے یعنی شاعری میں خوب گھن گرج اور جوش و خروش ہو سرمایہ داروں کی ہڈیاں چبا ڈالی جائیں اور اخلاق و مذہب کے قصر کو ڈھا دیا جائے۔ جو نوجوان جوش کے اثر سے بچ رہتے وہ راشد اور میراجی کی طرف چلے جاتے۔ خاص طور پر میراجی کی طرف اس لئے کہ راشد کی زبان میں فارسیت اور اس کے یہاں ایک منجھا ہوا انداز تھا جو عام نوجوانوں کی دسترس سے باہر تھا اس لئے میراجی کا طرز مقبول ہونے لگا اور پنجاب کے تو زیادہ تر شعراء اسی طرف دوڑ پڑے۔ خود وہ شعراء بھی جو اس وقت کافی مشہور ہو چکے تھے، ان میں سے بعض کو چھوڑ کر زیادہ تر انھیں گروہوں سے وابستہ تھے۔ مجاز کی شاعری میں جہاں پرانی غزل گوئی اور اختر شیرانی کی نظم نگاری کا اثر تھا وہاں اس کا ایک بڑا حصہ جوش کے اثر سے بھی لکھا گیا تھا جس میں وہی ہیجان اور گھن گرج تھی اور یہ شاعری خون۔ آندھی۔ طوفان۔ آگ اور انگاروں سے بھری تھی۔ جاں نثار اختر، مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری اور شمیم کرہانی، جوش سے بہت متاثر نظر آ رہے تھے۔ ایک نئے اسلوب کی طرف سے بڑھ رہے تھے۔ بعض جگہوں پر اقبال کا اثر تھا اور بعض جگہوں پر بالکل پرانی اور نئی آواز کو ملا کر بالکل منفرد آواز پیدا کر لی گئی تھی جیسے "اندھیرا" اور "اسالین کی آواز" میں۔ سردار جعفری کچھ جوش سے متاثر تھے کچھ اقبال سے۔ عرصہ تک وہ آزاد نظم کو اردو شاعری پر ایک بدنما داغ سمجھتے رہے (علی گڑھ میگزین مرتبہ جاں نثار اختر مقالہ اردو ادب کے جدید رجحانات از علی سردار جعفری) لیکن بعد میں اسے اپنانے لگے۔ البتہ پنجاب والوں کی آزاد نظم سے ذرا مختلف۔ نہ تو راشد کا منجھا ہوا طرز اور نہ میراجی کا مبہم انداز بلکہ انھوں نے ایک طرف تو آزاد نظم کو بہت بکھیر کر اس میں ایک بہاؤ پیدا کیا۔ دوسری طرف معنوی

اعتبار سے اس میں وضاحت اور جوش کی شاعری کا ہیجان اور غیظ و غضب دونوں کو سمونے کی کوشش کی۔ اس طرح ایک نیا راستہ نکل آیا یعنی اب تک عام طور پر سیاسی نظمیں لکھنے والے آزاد نظم نہیں لکھتے تھے۔ اب سیاسی نظم لکھنے والوں نے بھی اس صنف کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ معین احسن جذبی کی شاعری کا انداز ان شعراء میں بڑا متوازن تھا۔ ایک طرف تو انھوں نے قدیم ادب کی تمام روایات کو اپنانے کی کوشش کی، دوسری طرف جوش کے اثر سے بھی نکل گئے۔ صرف ایک نظم "اے سپاہی کھینچ اپنی خوں فشاں تلوار کھینچ" لکھی تھی۔ (آزادی کی نظمیں مرتبہ سبط حسن) لیکن اسے بھی اپنے مجموعۂ کلام میں شامل نہیں کیا۔ جذبی کی شاعری عام طور پر ان بے اعتدالیوں سے پاک ہے جو ہمارے جوشیلے نوجوانوں کی شاعری میں ملتی تھی۔ اس لئے ان دونوں طبقوں میں پسند کیا جاتا تھا۔ فیض احمد فیض کی شخصیت بھی شروع سے متوازن رہی ہے۔ لیکن انھوں نے جذبی سے ایک قدم آگے بڑھ کر پرانے انداز بیان کے ساتھ جدید انگریزی شاعری کے اثر سے حسین تجربے کرنے کی کوشش کی۔ خاص طور پر پابند نظموں میں عام نظموں سے ہٹ کر بندوں کی ترتیب اور بعض مصرعوں اور قافیوں کو نئے انداز سے استعمال کر کے تازگی پیدا کی۔ نظم معرّیٰ کو بھی انھوں نے اپنایا ______ لیکن انھوں نے اسے سلیقے سے برتا اور اس کو تراش خراش کر اس قابل بنایا کہ پرانے لوگ اس پر ناک بھوں نہ چڑھائیں۔

لیکن زمانہ میں ایک عجیب ہوا چل رہی تھی۔ فیض اور جذبی کا معتدل انداز عام نوجوان شاعروں کو زیادہ پسند نہیں آتا تھا اور نہ اس کی تقلید کی جاتی تھی۔ تقلید کے تو صرف دو ہی نمونے تھے جوش، اور میراجی۔ جاں نثار اختر اور شمیم کرہانی مکمل طور پر جوش کے رنگ میں رنگ چکے تھے مخدوم محی الدین اپنے سیاسی کاموں کی وجہ سے آہستہ آہستہ شاعری سے دست بردار ہو رہے تھے ______ علی جواد زیدی "اندیشۂ سود و زیاں" کا شکار ہو کر غیر شاعر ہو چکے تھے۔ اب باقی رہے اور شعراء تو ان میں احمد ندیم قاسمی کے یہاں اقبال۔ جوش۔ اختر شیرانی اور اختر انصاری اور بعض دوسرے شعراء کا ملا جلا رنگ تھا۔ البتہ ان کے یہاں وضاحت بھی تھی اور صحتمند خیالات بھی اور آہستہ آہستہ انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش بھی تھی۔ کیفی اعظمی کی شاعری میں پرانی روایات سے فائدہ اٹھایا گیا تھا یعنی مسدس، مرثیے اور اقبال کے "شکوہ" والی طرز سے لیکن ان کی نظموں کا تبلیغی انداز ایسا تھا کہ بعض وہ لوگ جو سیاسی طور پر ان کے ہمنوا تھے اسے بہت پسند کرتے تھے اور اسی بنا پر کیفی کو عوامی شاعر، انقلابی شاعر، مزدوروں کا شاعر کہہ کر پکارتے لیکن دوسرے لوگ اس کو پروپیگنڈہ اور سطحی شاعر کہہ کر اس کو کڑی نگاہوں سے دیکھتے۔

میں ۱۹۴۵ء میں علی گڑھ آیا تو یہاں مجھے فراق کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ "انداز" پڑھنے کا اتفاق پہلی بار ہوا۔ اس کے دیباچے میں ایک فقرہ دیکھ کر میں چونک پڑا۔ فراق نے دیباچے کے شروع ہی میں ایمرسن کا ایک جملہ نقل کیا ہے کہ "جب بازار میں کوئی نئی کتاب مقبول ہوتی ہے تو میں فوراً کوئی پرانی کتاب پڑھنے کے لئے اٹھا لیتا ہوں"۔ اس جملے کے ساتھ ہی میں نے پوری کتاب پڑھ ڈالی۔ فراق کا ہماری تنقید نگاری میں جو بھی مرتبہ ہو اس وقت یہ بحث میں نہیں چھیڑنا چاہتا لیکن میں اپنا یہ تجربہ بیان کر دوں کہ فراق کے "انداز" نے پہلی بار مجھے پرانی شاعری کا چسکا دلایا اور ایسا معلوم ہوا کہ ہمارے پرانے ادب میں بھی ایسے بیش بہا خزانے ہیں جن سے نہ صرف ہم لطف اٹھا سکتے ہیں بلکہ اسے اپنی ملکیت اور اپنی دسترس میں لا سکتے ہیں۔ سچ کہئے تو وہ شاعری جسے میں گل و بلبل کی شاعری سمجھ کر نظر انداز کر دیتا تھا، اب اس میں بھی مزہ آنے لگا۔ اس کے نئے نئے مفہوم نکلنے لگے بہت سے اشعار ایسے ملنے لگے جو آج کے حالات پر بھی صادق آتے تھے۔ اس زمانہ میں دو تین سال تک میرا یہ حال رہا کہ نئے رسالوں کو تو سرسری طور پر دیکھ لیا کرتا تھا، لیکن ولی، میر، قائم، مصحفی، آتش، انیس، میر حسن، مرزا شوق، سودا، درد، غالب

ذوقؔ، مومنؔ، داغؔ، حسرتؔ موہانی، شادؔ عظیم آبادی، حالیؔ، اکبرؔ، چکبستؔ اور اقبالؔ کے کلام میں کھویا رہا، اس وقت میں نے شاعری شروع ہی کی تھی اور ٹوٹی پھوٹی چند ہی نظمیں لکھی تھیں جن میں سے بعض پر فیضؔ اور مجازؔ اور بعض پر آتشؔ کا اثر تھا۔ علی سردار جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" شائع ہوئی تو اس نے بھی تھوڑی دیر کے لئے مجھے اپنی طرف کھینچا۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے ابھی راستہ میں اندھیرا ہے اور روشنی بھی کچھ دور پر ہے۔ میں نے پرانی شاعری کو پڑھ کر غزلیں لکھنے کی کوشش کی تو مجھے ایسا معلوم ہوتا کہ جیسے میرے اشعار خود میری نگاہوں میں کھٹک رہے ہیں۔ ان میں وہ ضبط اور وہ سنجیدگی نہ آ سکی جس کی وجہ سے شعر میں صفائی اور حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ آخر عاجز آ کر کچھ دنوں تک میں نے غزلیں لکھنی کم کر دیں۔ اور مختلف انداز کی نظمیں لکھنے کی کوشش کرتا اور بہتر سے بہتر راستے کی تلاش کرتا تاکہ ان نظموں کو لوگ پسند کریں۔ پھر بھی سچی بات یہ ہے کہ کچھ بات نہیں بنتی تھی۔ اس زمانہ میں تو اس کا سبب سمجھ میں نہ آتا تھا لیکن اب اس کا تجزیہ کرتا ہوں تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اچھا ہوا میں نے غزل گوئی کچھ دنوں کے لئے ملتوی کر دی کیونکہ اچھی غزل لکھنے کے لئے ذہنی بلوغ اور ضبط توازن بہت ضروری ہے۔ کچی عمر اور جذبات میں ہیجان دونوں کامیاب غزل اور بھرپور شعر کے لئے مانع ہیں۔ ایسی صورت میں اس کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا کہ نظموں جیسے ہلکے پھلکے رومانی شعر ہوں یا پھر روایتی شاعر ہو کر رہ جائے۔ پہلے زمانہ میں جب بہت زیادہ اصناف سخن کا رواج نہیں تھا اور شاعر غزل ہی سے اپنی شاعری کا آغاز کرتا تھا تو آٹھ دس سال تک اس کو صرف مشق کرتے گزر جاتے تھے اس درمیان میں اس کے اشعار صحیح معنوں میں جذبات یا تجربات کو بھی نہیں سمو سکتے تھے بلکہ کتابی خیالات کو شاعر قافیوں کے سہارے روایتی طور پر باندھتا تھا، البتہ بعد میں جب شعور پختہ ہو جاتا تو پھر اصلی شاعری اور تخلیقی عمل تک اسکی رسائی ہوتی تھی۔

پرانے اور نئے ادب کی آویزش کے سلسلہ میں میرا ذہن صاف ہو رہا تھا اور یہ بات مجھ پر واضح ہو رہی تھی کہ پرانے اور نئے ادب میں کوئی دشمنی نہیں بلکہ درحقیقت ماضی حال اور مستقبل تینوں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں ان میں سے کسی ایک سے بھی رشتہ توڑ لینے میں اپنا ہی گھاٹا ہے اور اپنے آپ کو ایسے بھنور میں ڈال دینا ہے جہاں ڈوبنا یقینی ہے میں یہ بات اور بھی بہت سے دوستوں اور ساتھیوں پر واضح کرنے کی کوشش کرتا کچھ لوگوں کی سمجھ میں یہ بات آتی، کچھ لوگوں کی سمجھ میں نہ آتی۔ اس درمیان میں دو چیزیں اور میری نظر سے گزریں ایک تو سجاد ظہیر کی حیدر آباد اردو کانگریس کی تقریر جس میں انھوں نے صاف صاف ترقی پسند ادب اور نیا ادب کو علیحدہ کر دیا تھا اور اعلان کر دیا تھا کہ ترقی پسندی کا تعلق فن کی بے راہ روی، روایتوں سے یکسر بغاوت اور مریضانہ خیالات سے بالکل نہیں ہے۔ بلکہ صحتمند خیالات اور جمہوری کے جذبات و احساسات ہیں۔ اور وہی شاعر صحیح معنوں میں ترقی پسند ہے جو صالح اقدار کی ترجمانی کرتا ہے اور زندگی کے حقائق کو سائنٹفک انداز میں دیکھتا ہے؛ اس کے علاوہ ایک بار اتفاق سے مجھے نیا ادب کی پہلی فائل مل گئی۔ اب تک یہ میری نظر سے نہیں گزری تھی۔ پہلے پرچے (اپریل ۳۹ء) میں جو اداریہ ہے اس میں مجھے یہ باتیں ملیں۔

"ہمارے نزدیک ترقی پسند ادب وہ ہے جو زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھے۔ ان کا پرتو ہو۔ ان کی چھان بین کرتا ہو اور ایک نئی اور بہتر زندگی کا راہبر ہو لیکن وہ صرف زندگی کی ہلچل اور ہیجان ہی کا نقیب اور نبض شناس اور راہبر نہیں ہوتا۔ وہ صرف سطح پر کروٹیں لینے والی موجوں ہی کے ساتھ نہیں بہتا بلکہ زندگی کی گہرائیوں میں جا کر ان خاموش اور چھپے دھاروں سے بھی سیراب ہوتا ہے جو سطح سے نیچے بہتے رہتے ہیں"

فوراً میرا ذہن جوشؔ اور ان کے مقلدوں پر گیا اور میں نے سوچا کہ ۳۹ء میں نیا ادب کے اداریئے میں یہ بات کہی

گئی تھی لیکن اس نقطۂ نظر سے کسی نے جوش کو پرکھنے یا ان کی شاعری کے اس حصے پر انگلی رکھنے کی کوشش نہیں کی۔ عام طور پر ہمارے ترقی پسند جوش ہی کو اپنا رہنما مانتے تھے اور جوش کی تقلید کرنا فخر سمجھتے تھے۔ آخر کوئی نقاد آگے بڑھ کر جوش کی شاعری پر تنقید کیوں نہیں کرتا، اور ان کی جذباتیت کی قلعی کھول کر یہ کیوں نہیں بتاتا کہ اس کا اثر ادب پر دیرپا نہیں ہوتا تاکہ آنے والے نئے شعرا اس سے خبردار ہو جائیں۔ آخر جون ۱۹۴۶ء کے آج کل میں مجھے فیض احمد فیض کا ایک مضمون "جوش شاعر انقلاب کی حیثیت سے" مل گیا جس میں مجھے اپنے خیالات کی مکمل تائید ملی اسی وقت سے میں فیض کی سوجھ بوجھ کا قائل ہو گیا۔ ہاں ایک بات کہنی میں بھول ہی گیا نیا ادب کے پہلے ہی پرچے کے اداریئے میں مجھے ایک اور بات بھی مل گئی کہ:۔ "ترقی پسند ادب قدیم ادب سے ناتا نہیں توڑتا ———— وہ پرانے ادب کی روایتوں کا حامل ہوتا ہے اور انہیں روایتوں کی بنیاد پر نئی عمارتیں کھڑی کرتا ہے۔ زیادہ عالیشان اور زیادہ کارآمد۔ ترقی پسند ادب ہی دراصل قدیم ادب کا سب سے معتبر امین اور مستحق وارث ہے:"

ان خیالات کو ابھی میں اپنے ذہن میں مجتمع کر ہی رہا تھا اور ابھی پورے طور پر ہضم بھی نہیں کر پایا تھا کہ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان کے دو ٹکڑے کر دیئے گئے اور ہماری تاریخ ایک ایسے موڑ پر آ گئی جہاں پہنچ کر افراتفری اور بحران ناگزیر تھا، فرقہ وارانہ فسادات نے ہمارے ادیبوں اور شاعروں کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ ترقی پسند ادیب اس ہنگامۂ ظلمت میں انسانیت کی مشعل لے کر آگے بڑھنا چاہتے تھے لیکن کچھ ادیبوں نے ———— کھلم کھلا رجعت پسندی اور فرقہ واریت کا علم بلند کرنا شروع کیا اور ایسی نظمیں اور افسانے لکھنے لگے جس میں تعصب اور مریضانہ رجحان کی پوری کارفرمائی ہوتی۔ سعادت حسن منٹو کی حد سے بڑھی ہوئی انانیت اور بے راہ روی اپنا رنگ لائی اور انھوں نے "سیاہ حاشیے" سے اردو ادب کو ڈھک دینا چاہا اور ان کے اس رویے میں حسن عسکری کے ساتھ جو تقسیم سے پہلے ہی رجعت پسندی کی دلدل میں پھنس چکے تھے ممتاز شیریں، صمد شاہین، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین اور دوسرے کئی ادیب بھی شامل ہو گئے۔ انھوں نے خالص حقیقت نگاری کے نام پر اپنے بہیمانہ جذبات کی تسکین چاہی اور تعصب میں اندھے ہو کر اصلیت کا چہرا چھپا دینا چاہا۔ اس بحرانی دور میں ترقی پسند ادیبوں کو بڑی آزمائش سے گزرنا پڑا۔ ایک طرف فن اور روایات کا خیال، شاعری میں سیاست کے علاوہ دوسرے موضوعات کو اپنانے کا سوال ٹھنڈے دل سے کسی مسئلے کو اٹھانا اور اس کو تحلیل کرنے کے بعد اسے شعر و ادب کا جامہ پہنانا یہ چیزیں بڑا اطمینان چاہتی ہیں۔ شاعری میں فکر کا عنصر آسانی سے نہیں پیدا ہوتا اس کے لئے شاعر کو ایک طرف فن کی ریاضت کرنی پڑتی ہے دوسری طرف تجربات کے جذباتی اور تخیلی دونوں مراحل سے پورے طور پر گزرنا پڑتا ہے تاکہ فکر اور جذبے میں وہ مکمل ہم آہنگی ہو سکے جس کی بنا پر کوئی تخلیق کلاسیکس کا مرتبہ حاصل کرتی ہے۔ کلاسیکس کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں، بعض لوگوں نے تو اس کا ایک محدود مفہوم رکھا ہے یعنی ادب القدماء لیکن بعض سمجھدار نقادوں نے کلاسیکی ادب کی تعریف یہ کی ہے کہ ......... وہ اپنے دور کی نمائندگی اس طرح کرتا ہو کہ زندگی کو ہم بحیثیت کل اس آئینہ میں دیکھ سکیں۔ یہ بات تو اس کے مواد سے متعلق ہے لیکن مواد اور فن دونوں کو سامنے رکھ کر کلاسیکی ادب کی ایک اور تعریف کی جاتی اور وہ یہ ہے کہ اس میں اعلیٰ سنجیدگی ———— اور ضبط ———— کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہوں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد دراصل ہمارے ادیبوں کا ان ماحول اور ان کی تاریخ نے ایک ایسی سلگتی ہوئی بھٹی میں ڈال دیا تھا جہاں اعلیٰ سنجیدگی اور ضبط سے زیادہ ان کے ذہنی توازن کی آزمائش تھی اس ذہنی توازن کو قائم رکھنے میں جو ادیب پورے اترے وہی صحیح معنوں میں ایماندار ادیب سمجھے۔ یہ سچ ہے کہ

اس زمانہ کے ادب میں ہم کو فنی دیانت اور فکری عناصر کے بجائے اس نقطۂ نظر ہی کی تلاش کرنی ہوگی جو انسان دوستی اور جمہور کی آزادی پر مبنی تھا۔ اس دور میں بھی فیض احمد فیضؔ اور جذبیؔ جیسے شاعروں نے اپنی متوازن شخصیت کی بنا پر اپنے آپ کو سنبھالے رکھا اور اپنے فن میں بھی اس اعتدال کا ثبوت دیا جو ایسے موقعوں پر عام ادیب و شاعر باقی نہیں رکھتے لیکن عام طور پر ترقی پسند شاعری کا یہ دور سردار جعفری کی شاعری کا دور رہا ہے۔ سردار جعفری کی شاعری کو پڑھ کر اس بات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ اس میں بڑی توانائی اور آبشار کی سی روانی ہے۔ وہ نظمیں سناتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مجاہد میدان جنگ میں رجز پڑھ رہا ہے اور اس کے اس رجز سے متاثر ہو کر ہر سپاہی سرفروشی اور جاں بازی کے لئے آمادہ ہو گیا ہے۔ چونکہ انھوں نے مارکسزم کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے اور عملی طور پر بھی آزادی کی تحریک میں ایک سرگرم کارکن کی حیثیت سے کام کرتے رہے ہیں اس لئے ان کے لب و لہجہ میں یقین کی قوت ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد کے دور میں سردار جعفری کو بھی اپنی تمام نظموں پر باقاعدہ محنت کرنے کا موقع نہیں ملا اس لئے اس میں بلندئ‌ِ بغایت بلند کے ساتھ "پستئ بغایت پست" کے عناصر بھی جگہ پا گئے ہیں۔

ماضی کے بلند پایہ شعراء کے یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے کلام میں ایک طرف اعلیٰ ادب کے عناصر ہیں تو دوسری طرف ماحول کے اثرات اور بعض دوسرے اسباب کی بنا پر کچھ معمولی اور ادنیٰ عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ اب یہ بعد کے لوگوں کا کام ہے کہ اس میں سے صرف قیمتی چیزوں کو اپنائیں اور خس و خاشاک کو علیحدہ کر دیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ ہر دور میں کسی شاعر کی مقبولیت کو دیکھ کر لوگ اس کے طرز پر للچا اٹھتے ہیں اور تقلیدی ذہن کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے کہ وہ اصل تک پہنچنے کے بجائے خس و خاشاک ہی کو چن لیتا ہے غالباً اسی لئے ایمرسن اور دوسرے مفکرین نے موجودہ زمانہ کے مقبول ترین شاعر کے طرز سے اثر لینے کو بڑا خطرناک بتایا ہے اور کہا ہے کہ جب اس کا اثر ذہن پر طاری ہونے لگے تو فوراً کسی قدیم شاعر کو پڑھنے بیٹھ جاؤ۔

خیر یہ بحرانی دور بھی آہستہ آہستہ ختم ہونے لگا۔ اس دور میں ہماری ترقی پسند شاعری کلاسیکی ادب کے معیاروں پر خاطر خواہ پوری نہ اترے لیکن ہمارے شاعر صحت مند انسانی اقدار کا ساتھ دے کر کچھ زیادہ گھاٹے میں نہیں رہے جنھوں نے اپنے آپ کو دھوکا دیا اور اپنے ادب کی بنیاد جھوٹ اور بے ایمانی پر رکھی ان کے ادب میں کسی قسم کے اثر یا حسن کے پیدا ہونے کا سوال ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی اور حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں میں سے سارے شاعر تھک کر گر پڑے۔ یوسف ظفر جو ایک زمانہ میں پنجاب کے جدید شعراء میں بڑی اہمیت کے مالک تھے اب کچھ اندھیرے میں چلے گئے ہیں۔ اس حلقے کے دوسرے شاعروں کے یہاں بھی بوسیدگی آ گئی ہے۔ ان میں سے کچھ لوگ تو نظم نگاری بالخصوص آزاد نظم نگاری سے تائب ہو کر روایتی غزل گوئی کی طرف مائل ہو گئے ہیں۔ کسی صنف کی طرف بھاگنے سے ذہنی سانچہ نہیں بدل جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ غزل بھی ترقی پسند شاعروں ہی کے ہاتھوں نکھر رہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کچھ دنوں تک کچھ تو جدت کی دھن میں اور کچھ جوشؔ کے اثر سے ہمارے ترقی پسند شعراء نے غزل کو ایک مردہ صنفِ سخن سمجھ لیا تھا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ نیا ادب میں جذبی اور مجازؔ کی غزلیں بھی "نظم" کے عنوان سے شائع ہوتی تھیں اس زمانے میں اختر حسین رائے پوری کی تنقیدوں سے متاثر ہو کر بھی ہمارے نوجوان قدیم ادب کو پیٹ بھروں کی ملکیت اور ناکاروں کی شاعری سمجھتے تھے یہی نہیں بلکہ ٹیگور اور اقبالؔ کو رجعت پسند اور فاشسٹ کہہ کر ان کا کلام پڑھنے سے روکا جاتا لیکن شکر ہے کہ سجاد ظہیر، فیض احمد فیضؔ اور فراقؔ گورکھپوری کی تنقیدوں اور تحریروں سے آہستہ آہستہ یہ رجحان کم ہو گیا۔ جوشؔ تو خیر اب بھی اپنے خیال پر اڑے ہوئے ہیں اور

غزل کو گردن زدنی سمجھتے ہیں، لیکن ان میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں ہے۔ وہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک رومانی اور ہیجان پسند آدمی ہیں اس لئے ان کی شاعری میں ضبط اور فکر دونوں کی کمی ہے وہ صرف احتجاج کر سکتے ہیں تعمیر کا ان کے پاس کوئی تصور نہیں اسی لئے ان کی انقلابی شاعری بھی اشتراکی نقطۂ نظر سے صحیح معنوں میں انقلابی شاعری نہیں ہے بلکہ رومانی شاعری کا ایک روپ ہے جس میں عینیت اور نا رکزم دونوں کی فراوانی ہے۔

خیر جوشؔ کی شخصیت ان خامیوں کو جذب کر کے اس قدر پختہ ہو چکی ہے کہ اس میں کسی قسم کی تبدیلی کا امکان مشکل سے پیدا ہو سکتا ہے لیکن نئے شاعروں کے شعور نے جوشؔ کی اس خامی کو پرکھ لیا ہے، جن شاعروں نے جوشؔ کی اندھا دھند تقلید کی تھی وہ آج تک ہزاروں موضوعات پر نظمیں لکھنے کے باوجود اپنی آواز نہیں پیدا کر سکے اور نہ تخلیق کے وہ نمونے پیش کر سکے جو اپنی دلکشی کی بنا پر زندہ رہنے والے ہوں، جیسے جاں نثار اخترؔ، شمیم کرہانی وغیرہ لیکن جدید تر شعراء جو ترقی پسند حلقے سے تعلق رکھتے ہیں ان کے ذہن میں یہ بات صاف ہو گئی ہے کہ انھیں میرؔ و مصحفیؔ، غالبؔ، مومنؔ، حسرتؔ و اقبالؔ سے بہت کچھ حاصل ہو سکتا ہے۔ وہ تلسیؔ داس۔ میرا بائیؔ۔ سور داسؔ۔ رس خانؔ۔ امیر خسروؔ۔ ملک محمد جائسیؔ۔ ٹیگور اور دنیا کی دوسری زبانوں کے قدیم شعراء کو پڑھ کر جتنا حاصل کر سکتے ہیں اتنا جوشؔ انھیں نہیں دے سکتے۔

جدید تر شعراء کے اس رجحان کو تقویت دینے میں اس وقت دو شخصوں نے کافی مدد کی ہے، آج سے دو تین سال بیدیؔ اور مہندر ناتھ، راہبر وغیرہ کے خیالات سے پھر ایک غلط رجحان پرورش پا رہا تھا کہ ہمارا ماضی کا ادب بیکار ہے لیکن سجادؔ ظہیر نے بر وقت اسے ٹوکا اس سے قبل پہلے ہی ممتاز حسین نے ماضی کے ادب عالیہ پر مقالہ لکھا تو مجازؔ اور بمبئی گروپ کے کچھ انتہا پسند مضمون نگاروں نے ان پر رجعت پسندی اور احیا پرستی کا فتویٰ صادر کر دیا لیکن ممتاز حسین نے علمی بنیاد پر اپنی بات منوا لی۔ اس درمیان میں سجادؔ ظہیر اور فیض احمد فیضؔ پاکستان میں قید و بند کی مصیبتیں جھیلنے کے لئے ہم سے دور ہو گئے تو انھوں نے جا کر پھر ہمارے ادب کو ایک روشنی دکھائی فیضؔ نے سوداؔ اور بعض دوسرے شاعروں کو پڑھا اور ماضی کے ادب کی اعلیٰ روایات کو جذب کر کے بڑی عمدہ غزلیں اور نظمیں لکھیں۔ سجادؔ ظہیر کے بہت سے خطوط شائع ہوئے جن میں انھوں نے لکھا کہ وہ آج کل سوداؔ اور دوسرے کلاسیکی شاعروں کو پڑھ رہے ہیں۔ اس طرح ہمارے نئے ادیبوں کے ذہن سے رفتہ رفتہ یہ غلط فہمی دور ہو گئی کہ ماضی کا ادب بیکار ہے۔

ابھی تک ہمارے بعض ساتھی ایسے بھی ہیں جو اس مسئلے پر بار بار اُلجھ جاتے ہیں۔ وہ ماضی کے ادب کو بھی اپنے نظریئے کی ترازو میں تولتے ہیں اور جب دیکھتے ہیں کہ اس میں روحانیت و تصوف ہے ماورائیت اور غم انگیزی ہے۔ اخلاق کی پرانی اقدار ہیں تو وہ پھر کہنے لگتے ہیں کہ چونکہ آج یہ نظریات بدل چکے ہیں اور ہم ایک نئے نظریئے اور نئی اقدار کے حامل ہیں اس لئے ہمارے واسطے اس ادب میں کوئی کیف و اثر نہیں یہ ادب صرف الماری کے خانوں میں بند ہونے کے لائق ہے جسے صرف ادبی تاریخ مرتب کرنے والے ریسرچ اسکالر ہی پڑھیں گے یہ لوگ دراصل یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب اور آرٹ ایک تخلیقی عمل ہے یہ ضرور ہے کہ ادیب و شاعر کسی نہ کسی نظریئے میں یقین رکھتا ہے لیکن بنیادی طور پر ادب کی تخلیق زندگی کے حقیقی تجربات پر ہوتی ہے اور اس "خونِ جگر" کی وجہ سے جو اچھے شاعر کو انسان کی بنیادی اقدار سے پر خلوص طور پر وابستہ کر دیتا ہے اس لئے جب اس کے احساسات آرٹ کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں تو ان میں نظریئے سے آگے بڑھ کر وہ ادبی اقدار جذب ہو جاتی ہیں جن کی بنا پر اس کی دلکشی کبھی ختم نہیں ہوتی۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو آج کا لیڈر اس کو کون پڑھتا جس کے یہاں دیوی دیوتاؤں کا تصور ہے

وہ تمام ادب جو یونانی دیو مالا کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے اسے آج کوئی نہ پوچھتا۔ ہومر، شیکسپیر، گوئٹے، ملٹن اور ورڈسورتھ کی بجائے وہ آج زندہ نہ رہتے ہمارے اس قسم کے نوجوان دراصل زیادہ مطالعہ اور سوچ بچار کی زحمت گوارا نہیں فرماتے ورنہ انھیں معلوم ہوتا کہ خود کارل مارکس پرانے شعراء کا بڑا دلدادہ تھا اور آج بھی سوویٹ یونین میں نظامی گنجوی کی برسی منائی جاتی ہے اور ہندوستان کے مہاکوی تلسی داس کی یادگار میں جلسے کئے جاتے ہیں اور ان کی تصانیف کے ترجمے شائع ہوتے ہیں۔ اس سے بڑھ کر ستم ظریفی اور کیا ہو سکتی ہے کہ خود روس میں ہندوستان کے صدیوں پرانے شاعر سے لوگ فائدہ اٹھائیں اور ہمارے یہاں کے نوجوانوں کو میر و غالب کے اندر فرسودگی کی مہک آئے۔

فیض کی "دست صبا" کی اس لحاظ سے ہماری شاعری میں بڑی اہمیت ہے کہ اس نے ہمارے ادب کی مٹتی ہوئی ان روایات کو زندہ کیا ہے جنھیں کبھی نہ مرنا چاہیئے۔ اب ہمارے یہاں کا عام ترقی پسند شاعر کچھ سوچ بچار سے کام لینے لگا ہے۔ ماضی کے ادب کو پڑھ رہا ہے اور نئے تجربات کی بھی چھان بین کر رہا ہے۔ تمام ترقی پسند شعراء آزاد اور پابند نظموں کے علاوہ کامیاب اور خوبصورت غزلیں بھی لکھ رہے ہیں بعض نے اگرچہ ابھی تک اپنی غزل کو صرف سیاست تک محدود رکھا ہے لیکن بالکل نئے شاعر اس رجحان سے نکل رہے ہیں۔ اس موقع پر کچھ غلط فہمیاں بھی بعض لوگوں میں پیدا ہو رہی ہیں اور کچھ غلط فہمیوں کو ناکام رجعت پسند ہوا دے رہے ہیں وہ یہ کہ جدید شاعری کا تجربہ چونکہ ناکام رہا اس لئے ترقی پسند شاعر اس شاعری سے تائب ہو کر غزل گوئی پر اتر آئے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ اعلیٰ شاعری اور کلاسیکی ادب کا تعلق غزل یا کسی ایک صنف سے نہیں ہے۔ پرانے زمانہ میں بھی غزل کے علاوہ قصیدہ، ہجو، مثنوی، مسدس، مخمس وغیرہ تمام اصناف کلاسیکی اور معیاری اصناف سمجھی جاتی تھیں اور موضوع اور موقع محل کے اعتبار سے ان اصناف کو استعمال کیا جاتا تھا۔ البتہ ان اصناف کو برتنے میں فنی ریاضت کی ضرورت ہمیشہ پڑتی تھی اگر اپنی شاعری میں بلندی پیدا کرنی ہے اور آج بھی میرا یہی خیال ہے کہ ہمیں تمام اصناف کو اپنے تصرف میں رکھنا چاہیئے۔ آزاد نظم کو اگر سلیقے سے برتا جائے اور ضبط و نظم اور تعمیر سے کام لیا جائے تو بیانیہ ڈرامائی اور فکری شاعری کیلئے یہ صنف بہت موزوں ہے۔ اس صنف سے اب ایک حد تک لوگ مانوس ہو چکے ہیں اس لئے اب بدلنے کا سوال نہیں لیکن اس کو چابکدستی کے ساتھ برتنے کی ضرورت ہے۔ اس وقت اس صنف میں بھی وہ شاعری تخلیق ہوگی جسے ہم کلاسیکی شاعری کہہ سکیں گے اور جو اپنی ادبی اقدار کے بل بوتے پر ہمیشہ زندہ رہے گی۔

جدید شعراء میں فیض، جذبی اور سردار جعفری کے علاوہ احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، ظہیر کاشمیری، مجروح سلطانپوری شاد عارفی، وامق جونپوری، منیب الرحمن، قتیل شفائی، ساحر لدھیانوی، کیفی اعظمی، جمیل مظہری، پرویز شاہدی، اور ڈاکٹر مسعود حسین وغیرہ کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر ہمارے سامنے آتی ہے کہ ان شعراء نے حتی الامکان اپنے فن کو خوبصورت اور پائیدار بنانے کی کوشش کی ہے کسی نے قدیم ادبی روایات سے فائدہ اٹھا کر اس میں آب و رنگ بھرا ہے — جیسے شاد عارفی اور کیفی اعظمی وغیرہ بعض نے نئے اسلوب میں اپنی اپنی فکر کی سنجیدگی سے گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے — جیسے اختر الایمان، جمیل مظہری نے اگرچہ اپنے آپ کو کسی ادبی تحریک سے باقاعدہ وابستہ نہیں کیا لیکن ان کے یہاں ترقی پسند خیالات اور صحت مند ادبی اقدار کا بڑا اچھا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے کلام میں قدیم ادب کی سنجیدگی اور نئے افکار کی روشنی دونوں موجود ہیں۔ منیب الرحمن نے "ساقی نامہ" اور "شہر آشوب" جیسی پرانی اصناف میں نئے مسائل، نئے نظریات اور نئے دور کی ترجمانی کی ہے اور تمام فنی آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے آزاد نظموں میں بھی منیب الرحمن کی نظمیں مثال کے طور پر پیش

کی جاسکتی ہیں۔ پرتھوی شاعری ایک عرصہ تک گوشۂ گمنامی میں رہے اور ان کا کلام منظر عام پر نہ آسکا لیکن اب اس کی روشنی سے نئی شاعری میں ایک اُجالا ہو رہا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین نے ہندی سنسکرت کے مطالعہ کے بعد "گیت" لکھے اور اس کے رس کو اُردو والوں تک پہونچایا۔ کئی خوبصورت آزاد نظمیں لکھی ہیں جن میں فن کو ملحوظ رکھا گیا ہے، حال ہی میں ایک "قصیدہ" لکھا ہے جو ابھی غیر مطبوعہ ہے اس میں قصیدے کی ٹکنیک میں نئے مسائل کو سمو یا ہے اور بڑی خوبصورت تخلیق کا نمونہ پیش کیا ہے۔

# جدید اُردو غزل کا مستقبل

فراق گورکھپوری

شاعر کا مذہب کیا ہے۔ نہ وہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان نہ عیسائی نہ یہودی نہ پارسی نہ بودھ آپ کہیں گے یہ غلط ہے۔ تلسی داس اور سور داس ہندو تھے، ایک رام کا پوجنے والا، دوسرا کرشن کا، ہاں کبیر البتہ اپنا پتہ نہیں دیتے۔ ملٹن اور ڈانٹے عیسائی تھے، ہومر اور ورجل کے بارے میں جو کچھ کہہ لیجئے لیکن شیلی منکر تھا۔ ایک ورڈز ورتھ تو انگریزی چرچ سے صلح کر کے مرا فردوسی، سعدی، حافظ پر بھی کفر کا فتویٰ نہ لگایئے۔ رہے عمر خیام تو کون جانے اس شخص کا کیا مذہب تھا۔ انیس و دبیر تو اپنے بارے میں کہہ ہی گئے کہ "پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں" یہ صحیح ہے لیکن اُردو کے غزل گو شعراء ان کا مذہب جو کچھ بھی رہا ہو اپنے کو وہ کافر ہی بتاتے ہیں:۔

میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھو ہو تم ان نے تو ۔۔۔ قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

یہ سب جانتے ہوئے بھی کہوں گا کہ شاعر کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ ہاں مذہب اور لا مذہبیت دونوں کا شاعرانہ احساس مَس کر سکتا ہے، دونوں کو شاعرانہ وجدان اپنے حریم راز میں باریاب کر سکتا ہے۔

شاعری کائنات کو یا یوں کہئے کہ کائنات کے ان حصوں کو جن سے شاعر کے وجدان کو لگاؤ ہوتا ہے حسین پاتی ہے اور حسین بناتی ہے۔ پس اگر شاعر کا کوئی مذہب ہے، اگر شاعر کو کسی چیز کی تلاش ہے تو وہ حُسن ہے۔ ممکن ہے بعض لوگ یہ کہیں کیا خوب حسن سے تو ہم کو لگاؤ ہے لیکن ہم شاعر نہیں ہیں آپ سچ کہتے ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ شاعری حُسن کی تلاش میں یا حُسن کا سامنا کرنے میں کچھ آپ کی مدد کرتی ہے یا نہیں۔ یوں تو دنیا میں کیا نہیں، کیسی کیسی صورتیں موجود ہیں لیکن ہم آپ پھر بھی شاعر کے دست نگر رہتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ دنیا اور دنیا کے حسین افراد و مناظر ہر وقت ہمارے سامنے تو رہتے نہیں اور یوں بھی عام طور پر دنیا کا تجربہ محض ایک بے حس احساس ہوتا ہے اور اس بے حس احساس کا بھی زندہ احساس نہیں ہوتا۔ بہر حال یہ نفسیات کے راز ہیں اور انھیں راز ہی رہنے دیجئے۔ ہاں فنون لطیفہ یا شاعری ہمارے وجدان کو جمود کی حالت سے چونکا دیتے ہیں۔ حُسن کا ایک نیا احساس ہونے لگتا ہے جسے ہم تخیلی احساس کہہ سکتے ہیں۔ یوں تو روزانہ زندگی میں بھی ہم کو نیکی بدی، خوبصورتی بدصورتی، لطافت اور کثافت کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ احساس ملا جلا ہوا سا ہوتا ہے۔ زندگی کے عملی رجحانات اس احساس کو مخلوط، کمزور اور دھندلا بنا دیتے ہیں۔ پھر بھی اسی ملے جلے ہوئے احساس میں تخیل اور وجدان کے سامان موجود ہوتے ہیں جب ہمارے احساس سے زندگی کا عملی رجحان اور اضطراب نما جمود دور ہو جاتا ہے اس وقت ہمارے معمولی احساس نئی زندگی پاتے ہیں اور شاعرانہ احساس بن جاتے ہیں اور اس شاعرانہ احساس کے بھی منازل اور مقامات ہیں اور آخری مقام اس

احساس کا کیف داتی سے گزر کر احساس محض یا احساس کل تک پہونچ جاتا ہے۔ صرف نسبتی حیثیت سے عام انسانوں کے احساسِ پریشاں پر شاعر کا احساس فوقیت رکھتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شاعری کائنات کو اس نظر سے دیکھتی ہے، جس نظر سے کائنات کو خدا دیکھتا ہے۔ لیکن کسی شاعر کا بھی ذوق و شعور مکمل شاعرانہ نہیں ہوتا:۔

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
ہاں اہلِ طلب کون سنے طعنۂ نایافت جب پا نہ سکے اسکو تو آپ اپنے کو کھو آئے
ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی

آخری شعر میں اس نے استغراق و مراقبہ کے راز کو بھی طشت از بام کر دیا ہے۔ تاہم شاعرانہ احساس بہت کچھ معمولی زندگی کی آلودگیوں سے پاک ہوتا ہے شاعرانہ احساس حقیقت نہ سہی لیکن حقیقت نما ضرور ہے۔

گرد و غبارِ ہستیِ فانی اُڑا دیا اے کیمیائے عشق مجھے کیا بنا دیا
اہلِ دل آکے کریں مملکتِ عشق کی سیر کہ ہر اک ذرہ یہاں دعوے نما ہوتا ہے
اک جلوۂ حق نما کو دیکھا تم کو دیکھا خدا کو دیکھا

کیا یہ اشعار شاعری و تصوف کے لطیف ربط کا پتہ نہیں دے رہے ہیں، چسٹرٹن کا قول ہے کہ ہر فن لطیف میں تصوف کا عنصر انداز ہوتا ہے۔ یوں تو کنجوس کی دولت پرستی میں، دنیا دار کی دنیا پرستی میں اور عام انسانوں کی بوالہوسی میں جو کشش کام کر رہی ہے یہ سب حسن کے کرشمے ہیں اور حسن کی جہاں اور صفات ہیں ان میں ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ لامحدود معلوم ہو۔ سوامی رام تیرتھ نے گناہ کی تعریف کی ہے کہ سورج کی روشنی کو براہِ راست دیکھنے کے بجائے اس کی چمک گندے پانی یا کیچڑ میں دیکھنا اور خوش ہونا گناہ اور لذتِ گناہ ہے، مگر ہے بہرحال وہ سورج ہی کی روشنی۔

شاعری زندگی کے ہر منظر میں ایک ماورائی یا روحانی لامحدود ماہیت کا احساس کرتی ہے اور اسی کو جمالیات کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ہر شے بیک وقت لطیف بھی ہے اور کثیف بھی۔ محدود بھی ہے اور غیر محدود بھی، مادی بھی ہے، اور روحانی بھی، اصل بھی ہے اور خواب بھی، موجود بھی ہے اور معدوم بھی، کثرت کی بھی مثال ہے اور وحدت کی بھی، ورس نیاز بھی ہے اور درس بے نیازی بھی، الغرض فضائے عالم میں ایک ماورائے عالم کی حقیقت ضرور پائی جاتی ہے اور شاعر کا مذہب اسی عالمگیر حقیقت کا احساس ہے کبھی وہ اسے حسن کہتا ہے اور کبھی عشق اور کبھی کہہ دیتا ہے ۔" کافرِ عشقم مسلمانی مرا درکار نیست"

جس طرح طبیعات میں مابعد الطبیعات کے جراثیم موجود ہوتے ہیں۔ اور جس طرح اخلاقیات میں فقر اور الوہیت کے عناصر موجود ہوتے ہیں اسی طرح شاعرانہ کیفیت یا حسن کے تخیلی احساس میں وہ نوا ہائے سرمدی پنہاں ہوتے ہیں جو تصوف کے رموز و کنایات کے حامل ہیں اور شاعری و تصوف میں وہی تعلق ہے جو اضطراب موسیٰ اور برقِ طور میں ہے۔

میں نے تصوف کے مرکزی اصول پر غور کیا ہے اور ان اصول و حقائق کا مجمل ذکر بھی بہت وقت چاہتا ہے ــــ فی الحال صرف چند اصول کو لے لیجئے۔ وحدتِ وجود یا ہر ہستی کا لامحدود ہونا یا حقیقت کا زمان و مکان سبب و علت سے معرا ہونا اس کا شریعت و ملت بلکہ نیکی و بدی سے بے نیاز ہونا اور باوجود اس بے نیازی کے بھی ہستیِ مطلق کا خیر محض ہونا ان سب کو جو نسبت شاعری سے ہے اس پر غور کیجئے۔ حسن کا تصور آپ محدود طریقہ پر کر ہی نہیں سکتے، کیونکہ یہاں مقداری تصور کا گزر نہیں، کتنا اور کس قدر کا مفہوم ہم حسن سے متعلق نہیں کر سکتے، حسن کا تیز احساس ہمیں لامحدود کی طرف لے جاتا ہے

جتنا ہی یہ احساس تیز ہوتا جائے گا حُسن اتنا ہی ہمہ گیر نظر آئے گا۔ یہاں تک کہ تمام کائنات میں ایک ہی حسن جلوہ گر نظر آنے گا یہاں تک کہ تمام کائنات میں ایک ہی حسن کا لطیف اور شدید احساس اسے زمان و مکان، سبب و علت اور تمام تعینات سے معرا کر کے خیر محض یا عینِ رحمت کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ میر کا یہ شعر سنئے :-

جفائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

یوں تو بظاہر اول سے آخر تک اس شعر میں حسن کی جفاؤں، کج ادائیوں اور برائیوں کا ذکر ہے لیکن اگر شعر کا مفہوم اس کا نغمہ ہے (The musice is the meaning) اگر میر کے ترنم احساس تک آپ پہنچ سکتے ہیں، تو اس شعر سے جو دھڑکن آپ کے دل میں پیدا ہوتی ہے وہ خود بتا دے گی کہ ان جفاؤں، کج ادائیوں اور برائیوں کا مفہوم خیر محض ہے اور اس لب و لہجہ میں کسی کو کوسا نہیں جاتا۔

یوں تو اردو غزل میں جب تصوف کا نام آتا ہے تو ہم کو اور آپ کو غالب یاد آتے ہیں۔ مگر اس بات پر دھیان بھی نہیں جاتا کہ غالب کا تخیل بہت خود غرض تخیل ہے اور غالب کا وجدان خود پرست وجدان ہے۔ غالب نے کسی ماورائی حقیقت سے کبھی بحث نہیں کی۔ غیب و شہود، قطرہ، دجلہ، جزو کل، ہستی و نیستی، حق و باطل، نوا ہائے راز، پردۂ ساز وغیرہ کی جو کچھ ادبیبی کچھ ترجمانی کی ہو لیکن یہ تعینات کی حدود سے آگے نہیں بڑھتی۔ غالب کے وجدان و تخیل میں نہ سپردگی تھی اور نہ وہ گداز جس کی بدولت مجاز میں حقیقت کا چٹیلا احساس ممکن ہوتا ہے۔ غالب کا شعر ہے :-

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

اس شعر کا کیا کہنا لیکن اس میں وہ والہانہ سپردگی کہاں، وہ مانوس و معصوم احساس کہاں، جو تصوف اور تغزل کو ایک کر دیں۔ غالب نے کیا نہیں کہا۔ لیکن ایسے شعر کبھی نہیں کہے :-

پرستش کی لے بت یہاں تک تری نظر میں سبھوں کی خدا کر چلے (میر)
داغ دیکھے تھا کھڑا لالۂ صحرائی کا ذرد عالم نظر آیا ترے سودائی کا (غالباً مصحفی)

غالب نے صرف ایک غزل اس رنگ میں لکھی ہے جس کا مطلع ہے :-

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

اس غزل کے آخری چند اشعار جو قطعہ بند ہو گئے ہیں۔ البتہ اس معصوم تخیل کا پتہ دیتے ہیں، جہاں تصوف و تغزل ایک ہو گئے ہیں۔ غالب بڑا کامیاب شاعر ہے لیکن غالب کو اس کامیابی کی بڑی مہنگی قیمت ادا کرنی پڑی ہے جبھی تو وہ میر کے اشعار پر اپنا مغز در سر دھنتا تھا۔ میں بچپن ہی سے اس بدعت کے خلاف بغاوت کرتا ہوں، جو عاشقانہ اشعار کو کھینچ تان کر معرفت اور عشقِ حقیقی بنا دیا کرتی ہے۔ لیکن شروع ہی سے مجھ کو وجدانیات و جمالیات میں وہ معنویت ملتی رہی ہے جہاں مجاز اور حقیقت ایک ہو جاتے ہیں۔ ناسخ کو تصوف سے کیا غرض لیکن اس کے اس شعر کی کیفیات کو اپنی روح میں ڈوبنے دیجئے اور پھر سوچئے کہ آپ کہاں ہیں۔

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

بغیر معرفت و حقیقت، اور ازل و ابد وغیرہ کے ذکر کے، ایک خاص محویت اور روحانی کیفیت اس شعر سے پیدا ہوتی ہے۔ حافظ میں مجاز کا رنگ کتنا تیز ہے۔ پھر بھی وہ لسان الغیب کہلاتا ہے۔

اب چند اشعار سنئے جن میں بے واسطہ اور بالواسطہ دونوں طرح تصوف پایا جاتا ہے :-

| | |
|---|---|
| برسوں لگی تھیں آنکھیں دروازۂ حرم سے | پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے |
| کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا | ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں |
| بے نمو اور نمودار کہیں دیکھا ہے | اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے |
| ظاہر میں تو ہیں مگر نہیں ہم | دریائے رواں نہ ہوں کہیں ہم |
| دکھلا دیئے لے جا کے تجھے مصر کا بازار | گاہک نہیں واں کوئی مگر جنس گراں کا |
| تم مرے پاس ہوتے ہو گویا | جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا |
| بشر جو اس تیرہ خاکداں میں پڑا اسکی فروتنی ہے | وگرنہ قندیل عرش میں بھی اسی کے جلوے کی روشنی ہے |
| کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب | آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی |
| بت کو بت اور خدا کو جو خدا کہتے ہیں | ہم بھی دیکھیں کہ تجھے دیکھ کے کیا کہتے ہیں |
| وہی اک شعلۂ تجلی رہا جو ایمن میں سنگ ہو کر | جب اُس نے اپنی نمود چاہی کھلا حسینوں کے رنگ ہو کر |
| میں ترا عکس تھا اس آئینۂ ہستی میں | تو نے کیا پھیر لیا منہ کہ کیا گم مجھ کو |
| کتنے کعبے ملے رستے میں کئی طور ملے | ان مقامات سے ہم کو وہ بہت دور ملے |

اگر وہ غزل کبیر سے منسوب کی جاتی ہے اور جس کا پہلا مصرع یہ ہے :-

ہمن ہے عشق مستانہ ہمن دُنیا سے یاری کیا

اُردو کی پہلی غزل ہے تو ماننا پڑے گا کہ اردو غزل کا آغاز تصوف سے ہوا۔ دکن کے شعرا نے بھی تصوف ہی سے غزل کا آغاز کیا۔ جب شاعرانہ احساس اور قوتِ اظہار میں خود اعتمادی پیدا ہو چلی تو اس کی ضرورت نہ رہی کہ بالارادہ معرفت کے مضامین لکھے جائیں بلکہ کفریات اور خمریات، ساقی اور شراب، زلف و رخ، یہاں تک کہ غزل کی تمام اصطلاحات میں اکثر روحانیت و معنویت کا پہلو نظر آنے لگا اور عاشقانہ اور عارفانہ شاعری کی آوازیں مل گئیں۔

اُردو کے جن غزل گو شعرا میں تصوف کا عنصر تیز رہا ہے یا جنھوں نے تصوف کے قابلِ توجہ اشعار کہے ہیں۔ وہ میرؔ اور دردؔ، غالبؔ، آتشؔ، آسیؔ غازی پوری اور اصغرؔ ہیں۔ تصوف سے اردو غزل کو جو کچھ نقصان ہوا یا وہ تصوف جو غزل میں محض برائے بیت رہا ہے اس سے بحث نہیں لیکن انسان کی عظمت کا احساس، عرفانِ نفس اور کائنات کے روحانی پہلو کا احساس، یہ تمام باتیں غزل میں تصوف ہی کے لگاؤ سے آئی ہیں۔ اقبالؔ سے پہلے ہمارے غزل گو شعرا کے تصوف میں ایک چیز کی کمی تھی وہ یہ کہ اجتماعی زندگی، فلسفہ، تاریخ اور خلقت کے ارتقا پر تصوف کی روشنی نہیں ڈالی گئی تھی۔ اقبالؔ نے اس کا آغاز کیا کہتے ہیں :-

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں      کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

اقبالؔ کے متعدد اشعار واقعیت اور روحانیت کے اس امتزاج کا پیش خیمہ ہیں جس کے لئے انسانیت آج گوش بر آواز ہے۔

کسی کا قول ہے کہ رائے دماغ کے لئے افیون ہے ( Opinion is the opium of mind ) اردو غزل پر جب رائے زنی کی جاتی ہے تو اکثر اس قول کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس افیون کا اثر اس وقت اور بھی تیز ہو جاتا ہے جب

کسی ناکسے میں سچائی سے بھی لوگ یہ کہکر اپنے دل و دماغ کی تشفی کر لیا کرتے ہیں کہ غزل میں ایک ہی قسم کی دقیانوسی باتیں شروع سے ابتک دُہرائی جارہی ہیں۔ وہی حسن و عشق، گل و بلبل، ساقی و صہبا، رقیب و قاصد ہوش و جنوں۔ دیر و حرم اور تصوف وغیرہ کی باتیں وہی مصرع طرح اور وہی ردیف و قافیہ، مطلع و مقطع وغیرہ غرضکہ فرسودہ و پامال جھوٹے اور مبالغہ آمیز خیالات ان کے سوا ہوتا ہی کیا ہے۔

جو لوگ غزل کے متعلق رائے دینے میں اپنے دل و دماغ کی خلش ایسی آسانی سے دور کرتے ہیں۔ ان سے اگر اس بات کا مطالبہ کیا جائے کہ وہ غزل پر رائے زنی کرنے میں ذرا احتیاط سے کام لیں تو بگڑ جائیں گے۔ ایسے حضرات سے پوچھنا چاہیئے کہ مثلاً دیوان غالب میں عام موضوع کے لحاظ سے حسن و عشق، قاتل و بسمل، گل و بلبل، وصل و ہجر، صحرا و زنداں اور خمریات و کفریات کے علاوہ کیا ہے، لیکن پھر بھی دیوانِ غالب پر جان دیتے ہیں اس کے اشعار پر سر دھنتے ہیں۔ اس کے علاوہ میر، سودا، درد، جرأت، مصحفی، آتش، داغ اور اقبال وغیرہ کے اشعار پر بے اختیار ہو جاتے ہیں۔ ذیل کے اشعار بہت بڑے شعرا کے اشعار نہیں ہیں لیکن ان کو سن کر کیا ہم بغیر متاثر ہوئے رہ سکتے ہیں۔

محبت میں اک ایسا وقت بھی آتا ہے انساں پر — ستاروں کی چمک سے چوٹ لگتی ہے رگِ جاں پر

یہ گمراہی یہ خود ناآگہی اچھی نہیں غافل — کسی وادی میں کھو جا اور اپنی جستجو کر لے

رنج و غم ہجر کے گزر بھی گئے — اب تو وہ دھیان سے اُتر بھی گئے

بہاریں ہمکو بھولیں یاد اتنا ہے کہ گلشن میں — گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

چلچلاتا وقت ہے بہتا ہوا دریا ٹھہرا — صبح سے شام ہوئی دل نہ ہمارا ٹھہرا

حسن کا ذوقِ طلب ہے کہ بھری محفل میں — ہم سے چھینے لئے جاتا ہے ہمیں کو کوئی

یہ سب اشعار غزلوں سے لئے گئے ہیں اور میر و غالب کے ایسے اساتذہ کے نہیں ہیں، لیکن کیا ان میں حقیقی شاعری نہیں ہے ناگزیر تاثرات سے انکار اور اپنے وجدان سے لڑنا نہ دادِ سخن ہے نہ سخن فہمی۔ میں نے خود دیکھا ہے کہ جن لوگوں نے یہ بات ثابت کرنے یا محض دہرانے میں دفتر کے دفتر سیاہ کر دیئے ہیں کہ غزل میں محض جھوٹ اور نقالی ہے، جب غزل کے کچھ اشعار سنتے ہیں تو تلملا اُٹھتے ہیں۔ ایک قابل غور امر یہ ہے کہ غزل کو محض نقالی بتانے والے سب کے کم اس بات کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ وہ کسی اچھے غزل گو کے کلام کا سرچشمہ یا اس کا ماخذ بتا سکیں۔ مثلاً میں کہتا ہوں کہ حالی کی غزل گوئی جرأت سے ماخوذ ہے اور حالی کے کچھ خاص اشعار جرأت کے اشعار کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں تو بہت سے لوگ چونک پڑیں گے اور کیا عجب کہ حالی خود چونک پڑتے، لیکن ذرا ٹھہریئے حالی، شیفتہ کی تقلید بھی کرتے تھے اور شیفتہ کے شاگرد بھی تھے اور شیفتہ، مومن کے شاگرد رشید تھے اور مومن نے جرأت کے رنگ کی تقلید کرتے ہوئے اسے اور لطیف اور پر معنی بنا دیا ہے۔ ان تاریخی واقعات کو نہ بھولئے۔ اب دیکھئے کہ جرأت کی معاملہ بندی لطیف سے لطیف تر ہو کر حالی کے ان اشعار میں دوسرا جنم لیتی ہے یا نہیں ؎

جس کو غصے میں لگاوٹ کی ادا یاد رہے — آج دل لیگا اگر کل نہ لیا یاد رہے

یارب اس اختلاط کا انجام ہو بخیر — تھا ان کو مجھسے ربط مگر اسقدر کہاں

بیقراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ — اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں

کر دیا خوگرِ جفا تو نے — خوب ڈالی تھی ابتدا تو نے
مجھ کو کس سے خفا کیا اے رشک — ایک عالم کو خوش کیا تو نے
بات کیا ہے کہ تو نے حالی آج — بخشوا یا کہا سنا تو نے
عشق کہتے ہیں جسے سب وہ یہی ہے شاید — خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا
اب وہ اگلا سا التفات نہیں — جس پہ بھولے تھے ہم وہ بات نہیں
اس کے جاتے ہی ہوئی کیا مرے گھر کی صورت — اب وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

لسان الغیب کا یہ مصرع تو سیکڑوں برس سے ہم آپ سنتے آرہے ہیں کہ "ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بہ کجا"۔ میں کہوں گا کہ تفاوتِ رہ کے ساتھ ساتھ تسلسلِ رہ کو بھی دیکھئے۔ لٹریچر آوازہائے بازگشت کے سلسلوں کا نام ہے' ( is *literature* *a series of echoes* ) اردو غزل میں الفاظ اور معنی کی تکرار جسے نقالی کہتے ہیں، تکرار خلاقانہ کا تسلسل ہے اور اسی تکرار میں تجدید کا راز پنہاں ہے۔

غرض کہ اردو غزل گوئی پر جو مختلف دور گزرے ہیں وہ ایک معنوی حقیقت اور ایک معنوی ارتقا کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ولی دکنی کا دور۔ میر اور سودا سے پہلے کا دور، میر اور سودا، درد اور سوز کا دور، جرأت، انشا اور مصحفی کا دور، غالب اور مومن اور ذوق کا دور، ناسخ اور آتش کا دور، امیر اور داغ کا دور، ریاض اور جلیل کا دور، حالی اور شاد عظیم آبادی کا دور، عزیز، صفی، محشر کا دور اور حسرت، اصغر، جگر، فانی اور اقبال کا دور محض زبان اور محاورہ کی چیزیں نہیں ہیں۔ روح تغزل کا انقلاب اس سے بھی زیادہ گہرا رہا ہے اور متاخرین یا دورِ حاضر کے شعرا کے کچھ اشعار پچھلی صدیوں کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک قدیم شاعر کا یہ شعر لیجئے:۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
جو چاہیں ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

لیکن کیا فانی کے یہ اشعار بیسویں صدی کے پہلے ممکن تھے۔

فانی ترے عمل ہمہ تن جبر ہی سہی — سانچے میں اختیار کے ڈھالے ہوئے تو ہیں
جسم آزادی میں پھونکی تو نے مجبوری کی روح — خیر جو چاہا کیا اب یہ بتا ہم کیا کریں

حالی کی سلامت روی صرف اس لطیف شوخ اور سنجیدہ معنویت تک رہتی ہے کہ:۔

کاش اک جام بھی سالک کو پلایا جاتا — اک چراغ اور سرِ راہ جلایا جاتا

اقبال کہتے ہیں:۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں — ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا — مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

پہلے کا شاعر کہہ گیا ہے:۔

زمانہ کے ہاتھوں سے چارہ نہیں ہے — زمانہ ہمارا تمھارا نہیں ہے

اقبال کہتے ہیں:۔ "زمانہ با تو نہ سازد تو با زمانہ ستیز"

بہرحال اس مجمل اور مختصر بحث میں زیادہ مثالوں کی گنجائش نہیں۔

دورِ حاضر کی غزل گوئی پر جب نظر پڑتی ہے۔ تو پہلے مجمل طور پر یہ خیال ہوتا ہے کہ اب سے پہلے اردو غزل میں عام طور پر جو رونا دھونا رہا ہے اس کی جگہ ہمت افزا اور نشاط افزا جذبات لیتے جا رہے ہیں اور غزل "نوا سنج فغاں" ہونے کے بدلے اب خوشی کا ترانہ بن گئی ہے مگر میں یہ کہوں گا کہ پچھلی غزل گوئی اور اب کی غزل گوئی میں بھی غم و خوشی۔ افسردگی و شگفتگی، نشاط و یاس دونوں کے عناصر کافی موجود ہیں۔ مثلاً بحیثیت مجموعی دہلی کی غزل گوئی غم انگیز اور لکھنؤ کی نشاط انگیز ہے خود دہلی میں میر و سودا، غالب و ذوق، ظفر و داغ کے رنگِ کلام اور رنگِ طبیعت میں فرق ہے اور لکھنؤ میں جرأت، آتش، انشاء ایک طرف ہیں تو مصحفی اور جذباتی اسکول کے شعرا مثلاً عزیز اور محشر دوسری طرف ہیں۔ اگر یہ ہے تو آج کی غزل گوئی اور پچھلی غزل گوئی میں فرق کیا ہے یہ فرق صرف غم و خوشی کا فرق نہیں ہے۔ بلکہ ایک جدید معنویت، نفسیاتی اور فلسفیانہ رفعتِ نظر اور ایک نئی ذہنیت کا سوال ہے۔ غم و خوشی، یاس و نشاط، عاشقانہ احساسات، تصوف اور حیات کے عالمگیر مسئلے پہلے بھی غزل کے عناصر تھے اور اب بھی ہیں لیکن ان سب کا ایک نیا شعور دورِ خاص کی غزل میں پایا جا رہا ہے۔

غزل کیا اک شرارِ معنوی گردش میں ہے اصغر
یہاں افسوس گنجائش نہیں فریاد و ماتم کی

شاعر کا مطلب یہ نہیں کہ فریاد و ماتم غزل میں نہ ہو بلکہ محض سمی سینہ کوبی اور رونے دھونے کی گنجائش نہیں اسی طرح تصوف اور فلسفہ میں، عشق و حسن کی شاعری میں اور ٹھیٹھ زندگی کی شاعری میں پرانی انفرادیت کی جگہ ایک نئی انفرادیت اور اجتماعی زندگی کے پرانے احساس کی جگہ ایک نیا احساس آج کل کے غزل گو شعرا کو ہو رہا ہے، بہرحال واقعیت ہو یا حقیقت ظاہری زندگی ہو یا معنوی، مجہولیت ہو یا عملیت اردو غزل میں ان میں سے ہر ایک کا نیا جنم ہو رہا ہے اور نئے رنگ روپ سے نشو و نما ہو رہا ہے۔ سمیت مٹ رہی ہے۔ سچی کاوش و تلاش اور زندگی کے نئے احساس اور وجدان اور جمالیات کی ایک نئی غرض و غایت کا پتہ موجودہ اردو غزل سے مل رہا ہے سماجی اور سیاسی زندگی میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، عقلیت اور وجدانیت میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، نئی انسانیت کی جو اسپرٹ رونما ہو رہی ہے۔ کائنات اور حیات کے پرانے احساس جن عنوانوں سے نئے احساس بنتے جا رہے ہیں۔ سائنس، جدید سوشیالوجی، جدید فلسفہ، جدید فضا اور ماحول مغرب اور مشرق کا تصادم اور ان کا امتزاج جس طرح غزل میں رونما ہوا ہے اس کی نمایاں مثال اقبال کی غزلیں ہیں اور یہ اثر بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں اتنا نمایاں ہے کہ اقبال کی غزلیں اردو شاعری میں انقلاب کا حکم رکھتی ہیں اور یوں تو دورِ حاضر کی غزلوں میں روح اور مزاج اس قدر بدلے ہوئے ہیں کہ فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ یہ غزلیں آج کی ہیں کل کی نہیں۔ آئندہ کی غزلوں میں یہ ضروری نہیں کہ اقبال یا کسی اور بڑے شاعر کی اندھی تقلید ہو لیکن اثر ان کا ضرور رہے گا اور قوتِ ارادی کے ساتھ جذبات کا ایک ایسا حیرت انگیز اتحاد ہو گا کہ آج ہم اس کا پورا اندازہ نہیں کر سکتے، یہ کہنا کافی نہیں کہ آئندہ کی غزل میں ہولناک جذبات نہ ہوں گے یا معاملہ بندی نہ ہو گی یا غزل محض جیز ہونے کے بجائے عملی پیرہن جائے گی، میرا خیال ہے کہ ایک طرف تو آئندہ کی غزل میں سیکڑوں نئے عنوانوں سے حیات اور کائنات پر تبصرہ ہو گا اور دوسری طرف صوفیانہ، عاشقانہ اور عارفانہ غزل کے پرانے موضوعات آئندہ کی ذہنیت سے ہم آہنگ ہو کر نئے انداز سے غزل میں آئیں گے۔

اس میں شک نہیں کہ مسلسل نظمیں مختلف اصولوں سے اردو شاعری میں داخل ہو جائیں گی۔ اردو شاعری محض غزل پہ تھی

تک محدود نہ رہے گی لیکن غزل جب قدیم لفظ پرستی اور سہل پسندی سے آگے بڑھ کر ایک نئی جذباتی اور داخلی زندگی کی ترجمانی کرے گی تو اردو غزل اُن نواہائے سرمدی سے حیاتِ انسانی کو مرتعش کر دے گی جو ابھی پردۂ ساز میں ہے، غزل کی جامعیت اس کا اختصار اس کی نغمگی اس کی مرکزیت غزل کے روشن مستقبل کی خبر دیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اب تک عالمگیر شہرت مسلسل نظموں کی ہوتی ہے مثلاً ہومر، ورجل، ڈانٹے، والمیک، ویاس اور فردوسی کی نظموں کو لیکن ہم یہ کیوں بھول جائیں کہ وید مقدس انجیل اور قرآن پاک کا اسلوب نظموں کی بہ نسبت غزلوں سے زیادہ قریب ہے مستقبل میں جس مقام پر نظموں کی آواز ختم ہوگی اسی مقام سے غزل کے سرمدی نغمے شروع ہوں گے۔ بڑی بات ہمیشہ طویل اور مسلسل نہیں ہوتی۔ اور جس طرح غزل بدل جائے گی اسی طرح سننے والوں اور سمجھنے والوں کا مذاق بھی لطیف اور بلند ہو جائے گا، غزل کا مستقبل اس سے زیادہ واضح طور پر اگر ہم جاننے کی کوشش کریں گے تو ہماری حالت اس مؤذن کی سی ہوگی جو اذان دیتا ہوا ایک طرف کو بھاگا جا رہا تھا۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ اس کی آواز کتنی دور پہونچی ہے۔

# جدید شاعری میں اشاریت اور ابہام

عبدالقادر، بی۔اے

انیسویں صدی کے وسط میں فرانسیسی شاعری میں ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔ اسی نئی تحریک کے بانی (BANDELAIRE ۔ VERLAIRE) اور (MALLARME) ہیں جن کا کہنا ہے کہ شعر کے حسن، لطافت و رنگینی کا راز اسی میں پنہاں ہے کہ وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دے۔ شعر پڑھنے کے بعد ہم اس کے معنی کی جستجو میں مستغرق ہو جائیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری میں ہمیشہ ایک معمہ چاہیئے جو حل کا طالب ہو۔

(MALLARME) جو اس زمانہ کی نئی پود کا مشہور شاعر تھا، اپنی کتاب (JULES HURL) میں اس نئی تحریک کی حمایت میں کہتا ہے :-

"میری رائے میں شاعری میں اشارات و کنایات کا ہونا بہت ضروری ہے اشیاء کا تصور اور اشیاء کے تصور میں غرق ہونے سے ان کی متحرک تصویروں کا بنانا ہی شعر کی جان ہے۔ کسی شے کو اس کے مروجہ نام سے پکارنا شعر کے تین چوتھائی حسن کو فنا کر دینا ہے سننے والے کے لئے شعر میں کوئی لذت باقی نہیں رہتی۔ شعر کا حسن اور اس کی لذت یابی عبارت ہے اس مسرت سے جو ہمیں اس کے معنی کی تلاش میں قدم قدم پہ ہوتی ہے۔ اشاروں ہی سے سوتے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں۔ اس ابہام کے صحیح استعمال سے اشاریت وجود میں آتی ہے۔"

شاعری میں یہ نئی تحریک نوجوانوں میں اس قدر مقبول ہوئی کہ اس نے بہت جلد ایک مسلمہ اصول کی حیثیت اختیار کر لی۔ اور فرانسیسی ادب کے نقادوں کو اس کے خلاف آواز بلند کرنا پڑی۔ مثلاً (DOUMIC) نے اس زمانہ میں لکھا :-

"اب وقت آگیا ہے کہ ہم شاعری کے اس نئے نظریۂ ابہام کا خاتمہ کریں جس کو اس کے مربیوں نے ایک مسلمہ اصول کی حیثیت دے دی ہے۔"

یہ نئی تحریک فرانس تک ہی محدود نہ رہی بلکہ جرمن، روسی اور انگریز آرٹسٹ بھی اس سے متاثر ہوئے۔ کسی جرمن آرٹسٹ کو اس نئی تحریک میں نغمے کے اس بیان کی وضاحت نظر آئی کہ "آرٹ طبقۂ ادنیٰ اور طبقۂ متوسط کے لئے نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تہذیب و تمدن کے چند افراد کے لئے ہے۔" تو کسی کو (WAGNER) کے بیان کی صداقت نظر آئی کہ :-

"آرٹ ایک انفرادی مشغلہ ہے آرٹسٹ جو کچھ پیش کرتا ہے وہ خود اس کے لئے ہے، دوسروں کے لئے نہیں اور آرٹ ترقی پذیر اسی وقت ہوتا ہے جبکہ سامعین یا ناظرین سے اس کا کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔"

اب فنِ ادب ( ART OF LITERATURE ) کے نقطۂ نظر سے دیکھنا یہ ہے کہ آرٹ میں اس قسم کی شاعری کا کوئی جواز ہے یا نہیں، اگر ہے تو وہ کس قسم کا۔

ادب ایک فن ہے جس میں لحن وصوت کے ذریعہ گویائی حاصل ہوتی ہے لیکن ادب کی یہ تعریف مکمل نہیں۔ ہر وہ چیز اس تعریف کے تحت میں آتی ہے ادب نہیں کہلائی جا سکتی۔ مثلاً کلام ( CONVERSATION ) ادب نہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ کلام بھی ایک فن ہے لفظِ آرٹ مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے' فنونِ لطیفہ کے علاوہ جنگ کا فن تہاربازی کا فن، جھوٹ بولنے کا فن۔ ایسے بیسیوں فنون سے ہمارے کان آشنا ہیں لیکن لفظ فن اپنے مختلف سیاق و سباق میں ایک ہی معنیٰ رکھتا ہے وہ ایک "سلیقہ" ( SKILL ) ہے جو ایک خاص اثر پیدا کرنے کے لئے عمداً اختیار کیا جاتا ہے — سلیقہ" کے مختلف مدارج ہیں۔ ادب میں" لسانی "سلیقہ" کا اعلیٰ درجہ ملتا ہے جو گفتگو سے زیادہ متعین، مستقل، موثر اور اکملا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب میں یہ سلیقہ صرف الفاظ تک محدود ہے۔ لیکن گفتگو میں سلیقہ کی خوبی کا انحصار متکلم کی ذہنیت پر بھی ہے۔

ادب کے آرٹ سے ہمارا مطلب وہ فن، وہ کمال، وہ سلیقہ یا وہ ہنر ہے جس کے ذریعہ ہم ایک خاص اثر کی اثرپذیری چاہتے ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ادب کے آرٹ سے ہم ایک خاص اثر کیوں پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اس سے ہمارا مقصد کیا ہے۔ ادب اظہار کا ایک ڈھنگ ہے اور اس کے وجود کا انحصار صرف جذبہ کے اظہار پر ہی نہیں بلکہ ظاہر کئے ہوئے جذبہ کی قبولیت ( RECEIVING ) پر بھی ہے ادب کے فن میں یہ دونوں پہلو شامل ہیں اور مقابلتاً دونوں مساوی اہمیت رکھتے ہیں۔ اگر میں آپ سے کوئی ایسی چیز بیان کروں جس کا مجھے احساس ہوا ہے تو اس صورت میں الفاظ میری جانب سے میرے احساس ظاہر ( EXPRESS ) کرتے ہیں۔ لیکن آپ کے لئے میرے یہ الفاظ میرے احساس کی نمائندگی" ( REPRESENT ) کرتے ہیں۔

ادب کے یہ دونوں پہلو اپنی جداگانہ حیثیتوں سے صرف تنقید ہی پر نہیں بلکہ ادب پر بھی اثرانداز ہوتے ہیں اور ادب کی اصطلاح میں انہیں "داخلی" اور "خارجی" پہلو کہا جاتا ہے۔ ادب کو مصنف کے خیالات یا اس کی ذہنی کیفیت پر محمول کرنا ادب کے داخلی پہلو کو اہمیت دینا ہے اور ( ROMANTICISM ) کی ابتدا ادب کے اسی تصور سے ہوئی۔ ادب کا دوسرا تصور یہ ہے جس میں خیالات کو مخاطب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے جس سے ادب کے خارجی پہلو کو اہمیت ملتی ہے اور اس کی انتہا ( REALISM ) میں ملتی ہے جس میں ظاہر کی ہوئی چیز ہی سب کچھ ہے۔

ادب کے یہ دونوں پہلو اپنی اپنی جگہ پر صحیح ہیں لیکن ان میں سے ایک بھی مکمل صداقت نہیں۔ ادب کی بنیادی نظریہ کے لئے ہمیں ایک ایسے لفظ کی ضرورت ہے جو ادب کے ان دونوں پہلوؤں کو مساویانہ حیثیت سے آپس میں ملا سکے۔ لفظ "ترسیل" ابلاغ" ( COMMUNICATION ) ہمارے اس مقصد کو پورا کرتا ہے۔ کیونکہ یہ بات بدیہی ہے کہ ادب جو کچھ بھی ہو اس میں "رسالت" ( COMMUNICATION ) کا ہونا ضروری ہے اگر مصنف کے خیالات یا احساسات کی رسائی قارئین تک نہ ہوئی تو وہ ادب نہیں ہو سکتا۔ کوئی اور چیز ہے' معمہ' چیستان یا الفاظ کا ایک بے معنی مجموعہ۔ زبان' صرف ادب کے آرٹ کا ذریعہ ہے اور اس آرٹ کا انحصار اس رشتۂ ابلاغ پر ہے جو مصنف اور اس کے پڑھنے والوں میں قائم ہوتا ہے —

ادب سے ہمارا مقصد کیا ہے؟ اس کی وضاحت، اس ابلاغ میں ملے گی جو آرٹ کے ذریعہ قائم ہوتی ہے۔ ادب کے آرٹ سے ہمارا مقصد وہ تین کڑیاں ہیں جو باہم ملی جلی ہوئی ہیں۔ اس کی ابتدا اور انتہا مصنف اور اس کے پڑھنے والے ہیں اور ان دونوں کے درمیان رشتہ قائم کرنے والی کڑی زبان ہے۔

اگر نوعِ انسانی کے لئے آرٹ کی کوئی قیمت اور اہمیت، ہے تو وہ صرف اس لئے کہ آرٹ ایک معاشرتی مشغلہ ہے ٹالسٹائی کے نزدیک آرٹ ایک ایسا مشغلہ ہے جس میں ایک انسان شعوری طور پر خارجی اظہارات کے ذریعہ اپنے جیتے جاگتے احساسات کو اس انداز میں دوسروں تک پہونچاتا ہے کہ دوسرے بھی اس سے ویسے ہی متاثر ہوں جس طرح آرٹسٹ۔۔ آرٹسٹ کے جذبات و احساسات کا دوسروں میں سرایت کرجانا آرٹ کا کمال ہے۔

آرٹ صرف احساسات کا اظہار ہی نہیں بلکہ سامعین سے تخاطب کا ایک ذریعہ بھی ہے وہ ایک شکل ( FORM ) اختیار کرتا ہے تاکہ دوسرے کو مخاطب کرسکے۔ کہانی، کہانی اس لئے ہے کہ وہ دوسرے کو سُنائی جاتی ہے۔ ایک تصویر۔ تصویر اس لئے ہے کہ وہ دیکھنے کے لئے کھینچی گئی ہے اور وہ آرٹ کی تمام خوبیوں کی حامل ہے اس لئے کہ اس کا خطاب آنکھ سے ہے موسیقی جس میں موسیقی کے تمام اجزا شامل ہیں جس سے اس کی تشکیل ہوئی ہے موسیقی کہلاتی ہے اس لئے کہ اس کا خطاب کان سے ہے، آرٹ کی اس غرض و غایت (خطاب) کے بغیر آرٹ کی تشکیل نہیں ہوسکتی۔ ورنہ ایک فنی کارنامہ اور بیداری کا سپنا دونوں برابر ہیں۔ ایک استعمال کی چیز میں جو آرٹ سے بالکل عاری نہیں ہوتی کاریگر کے فن کی اہمیت وہاں ملتی ہے۔ جہاں بنائی ہوئی چیز کی خوبصورتی نمایاں ہوتی ہے یہی وہ اہمیت ہے جس کی وجہ سے ایک عمارت آرکیٹکچر میں تبدیل ہوجاتی ہے اور وہ اس بات کی دلیل ہے کہ عمارت صرف معمار کے لئے یا کسی کے رہنے کے لئے نہیں بنائی گئی بلکہ ناظرین سے خطاب کرنا اور ان کی آنکھوں کو دعوت نظارہ دینا بھی اس کا مقصد ہے۔

آرٹسٹ اپنے احساس کو ظاہر کرتا ہے لیکن اس کا یہ اظہار خارجی ہے۔ شاید آپ یہ کہیں کہ اس کا یہ "خارجی اظہار" خارجی اظہار نہیں ہے بلکہ وہ اپنے احساس کو صرف ضبطِ تحریر ( RECORDING ) میں لارہا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس کا یہ اظہار کس کے مطالعہ یا مکالمہ کے لئے ہے۔ خود اس کے لئے؟ ہاں۔ لیکن کیا صرف اسی کے لئے؟ کسی مخلص آرٹسٹ سے پوچھئے یا اس پر غور کیجئے کہ آرٹ گیلریاں کس لئے سجائی جاتی ہیں۔ مطبعے کس لئے قائم ہوتے ہیں۔ نغمہ و سرود کی محفلیں کیوں منعقد کی جاتی ہیں۔ آرٹ کے لئے پبلک کی ویسی ہی ضرورت ہے جیسی پبلک کو آرٹ کی، آرٹسٹ سے اس کے سامعین یا قارئین کو الگ کر دیجئے تو آرٹسٹ ایک عضوِ معطل ہوکر رہ جائے گا۔ اگر آرٹ کا عمل، آرٹسٹ کی ذات کے لئے محدود ہے اور بالکل پرائیویٹ ہے تو وہ کس لئے ایک قابلِ فہم خارجی تکمیل میں کوشاں نظر آتا ہے جب تک وہ ایک ایسی چیز نہیں پیش کرتا جس سے دوسرے بھی محظوظ ہوسکیں، اس کی پیش کی ہوئی چیز آرٹ نہیں کہلاسکتی۔ آرٹسٹ اپنے فن میں اس وقت تک ناکام رہتا ہے جب تک کہ وہ اپنے مواد کو اپنی ذات تک ہی محدود رکھتا ہے۔ اور اس طرح وہ اپنے احساس کے وجود کو مکمل نہیں کرسکتا۔

آرٹ انسانی ترقی کے دو بڑے حربوں میں سے ایک ہے۔ محض الفاظ کے ذریعہ ہم تبادلۂ خیالات کرتے ہیں اور آرٹ کی مختلف شکلوں سے تبادلۂ جذبات و احساسات، خیالات و جذبات کے اظہار کے لئے انہیں الفاظ کا جامہ پہنانا ضروری ہے لیکن اسے ادب کا درجہ بخشنے کے لئے فن کارانہ انداز ضروری ہے اور الفاظ کا یہ جامہ جذبات و احساسات کو

فنکارانہ انداز میں پہنایا جاتا ہے ایسا ہو کہ دیکھنے والا اگر فوراً نہ سہی تو کچھ غور و تفکر کے بعد کہہ اُٹھے۔ من انداز قدت را می شناسم۔ آرٹ کی ترقی اور اس کی بقا کے لئے ضروری ہے کہ آرٹسٹ اپنے سامعین یا ناظرین سے ایک کامیاب رشتہ مراسلت قائم کرے ورنہ اس کے آرٹ کا خاتمہ ہونا یقینی ہے۔

یہ کہنا کہ ــــ "کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے اور اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں" صرف اسی حد تک صحیح ہے کہ تخیل کی مدد سے ایک خاص خیال کا اظہار کیا گیا ہو۔ اور اس تخیل کی کارفرمائی ایسی ہو کہ قاری کے ذہن کو تخیل کی رنگین و سرسبز وادیوں سے گزار کر منزلِ مقصود تک پہونچا سکے۔ یا تخیل کی سرسبز وادیاں ایسی ہوں کہ ان کی مدد سے قاری منزلِ مقصود کا پتہ لگا سکے۔ غالب کا ایک مشہور شعر ہے:-

بوئے گل نالۂ دل، دودِ چراغ محفل      جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

ایک خاص خیال کے اظہار میں تخیل سے مدد لی گئی ہے۔ تین مختلف تصور پیش کئے گئے ہیں اور اس کے بعد شاعر نے اپنے مقصد کا اظہار کیا ہے۔ اس سے شعر کے حسن میں اضافہ ہو گیا ہے اور وہ سریع التاثیر بن گیا ہے۔

ٹوٹی ہے کوئی کشتی یا شور ہے ساحل کا      یا کوئی بلاتا ہے مجھ کو لبِ ساحل سے

"واضح طور پر شاعر نے کچھ نہیں کہا۔ اُسے جو کچھ کہنا ہے، اُسے اُس نے دھندلکے میں رکھا ہے" لیکن شاعر نے جو تین تصور پیش کئے ہیں وہ شاعر کے مقصد کی طرف رہبری کرتے ہیں۔ "ایک شک کی حالت شروع سے آخر تک قائم ہے اور قاری کے دل میں ایک دردمندانہ کیفیت پیدا کی گئی ہے" بیشک تفہیم کا یہ دھندلکا شعر کی خوبی کو بڑھاتا ہے اور اگر اشاریت یا تخیل پرستی یا ابہام سے یہی دھندلکا مقصود ہے تو چشم ما روشن دلِ ما شاد۔ لیکن میلارمے اور اس کے مقلد میراجی کے ہاں جو دھندلکا ہے وہ اندھیرے کو بھی مات کرتا ہے، یہاں امید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی جو قاری کو منزلِ مقصود تک پہونچا سکے۔

"کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے" یقیناً درست ہے، لیکن اس اصول کی پابندی میں اگر آرٹ کا سب سے پہلا مقصد ( COMMUNICATION ) فوت ہو جائے تو وہ آرٹ، آرٹ نہیں رہتا۔ آرٹ کے اس اصول کو دریافت کرنے کا سہرا میلارمے کے سر نہیں، میلارمے سے پہلے مشرق و مغرب کے ادب میں ایسے آرٹ کی مثالیں مل جاتی ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ وہاں یہ صرف اظہار کا ایک "ذریعہ" تھا اور میلارمے نے اسے "مقصود" قرار دیا ہے۔

کسی جذبہ کے "بیان" (DESCRIPTION) اور "اظہار" (EXPRESSION) میں بہت فرق ہے مثلاً یہ کہنا کہ "میں خوش ہوں" ایک خاص جذبہ کو اس کے نام سے پکارنا ہے یہ محض "بیان" ہے "اظہار" نہیں، اظہار میں ایسا کوئی لفظ مستعمل نہیں ہوتا جس سے وہ جذبہ موسوم کیا جاتا ہے مثلاً فارسی کا ایک مشہور شعر ہے:-

پردہ داری می کند بر قصرِ کسریٰ عنکبوت      بوم نوبت می زند بر گنبدِ افراسیاب

شاعر کو جو کچھ کہنا ہے یعنی (بے ثباتی دنیا) اس کا کامل اظہار اس شعر میں ملتا ہے مگر اس خیال سے متعلق ایک لفظ بھی اس شعر میں نہیں ملتا ــــ غالب فرماتے ہیں:-

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب      ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

"اس شکل" کس شکل سے ؟ ــ اس کے متعلق شاعر نے واضح طور پر کچھ نہیں کہا لیکن کس لطیف اور موثر پیرایہ میں اشارہ

کرتا ہے کہ یہ افلاس و مصیبت کی زندگی ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو :-

عشق و عاشقی کے مراحل میں شاعر ایک ایسی منزل پر پہونچتا ہے جبکہ اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ اب معشوق کی تلاش اور جستجو لاحاصل ہے۔ اُسے سخت مایوسی ہوتی ہے لیکن اس کی یہ مایوسی بے بنیاد نہیں اور وہ اس مہم سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ دوست احباب طعنہ دیتے ہیں تو وہ کس قطعیت سے جواب دیتا ہے۔

پئے بر کجا برد کسے مرغ بہ شب پریدہ را

اسے میاں اب اُس پرندہ کے پیچھے کون جائے جو رات کی تاریکی میں اُڑ گیا۔

( COLLING WOUD ) اپنی کتاب ( PRINCIPLES OF ART ) میں کہتا ہے : "اگر تم خوف کے اُس جذبہ کو ظاہر کرنا چاہتے ہو جو کسی چیز سے تمہیں ہوا ہے تو کسی وضعی لفظ مثلاً "خوفناک" سے ظاہر نہ کرو۔ کیونکہ لفظ "خوفناک" جذبہ کو ظاہر کرنے کی بجائے اس کو بیان کرتا ہے اور ایسے بیان سے زبان اور جذبات دونوں سرد پڑ جاتے ہیں۔ ایک اعلیٰ شاعر اپنے شاعرانہ الہام کے لمحات میں اپنے جذبات کا ذکر اُن الفاظ میں نہیں کرتا جن سے عام طور پر جذبات موسوم ہوتے ہیں "بیان" کسی جذبہ کے اظہار میں ممد و معاون نہیں ہوتا بلکہ اس کے اظہار میں مانع ہوتا ہے کیونکہ "بیان" تعمیم ( GENERALIZE ) کرتا ہے۔ اور کسی جذبہ کو بیان کرنا اس کے اقسام اور اصل سے متعلق کرنا ہے اس کے برعکس "اظہار" ( EXPRESSION ) منفرد ( INDIVIDUALIZE ) کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ 'مسرت' جو مجھے یہاں اس گھڑی اور ایک خاص شخص کی موجودگی میں' اور ایک خاص سبب سے حاصل ہوئی ہے اس کیفیت کی ایک مثال ہے جسے ہم "مسرت" کہتے ہیں اور میں اسے مسرت کہنے میں اس حقیقت کو بیان کر رہا ہوں۔ لیکن یہ مسرت اس مسرت سے یکسر مختلف ہے جسے میں نے پہلے کبھی محسوس کیا تھا اور شاید اس قسم کا احساس مسرت مجھے پھر کبھی نہ ہوگا۔"

شاعر اپنی شاعری کی معراج پر اس وقت پہونچتا ہے جبکہ وہ اپنے جذبات و احساسات پر لیبل نہیں لگاتا۔ اُس کی نوعیت نہیں بیان کرتا بلکہ اپنے جذبہ میں ایک انفرادی شان پیدا کرتا ہے اور اس کو ایسے الفاظ میں بیان کرتا ہے جس سے ہم اُس جذبہ کو اسی قسم کے مگر کچھ مختلف جذبہ سے میز کر سکیں۔

جذبات کا "اظہار" ( اظہار اُن معنوں میں جس کی وضاحت اوپر ہو چکی ہے ) شاعری کے لئے ایک بڑی کڑی شرط ہے اگر اس معیار پر ہماری شاعری کے سرمایہ کو جانچا جائے تو شعرا کے کلام کے ایک بڑے حصہ کو شاعری سے خارج کرنا پڑیگا لیکن ہر بڑے شاعر کے ہاں ایسے آرٹ کی کمی نہیں۔

اگر آپ کو میراجی اسکول کے شاعروں سے ملنے کا اتفاق ہو اور اگر آپ اُن سے پوچھیں کہ "جناب! آپ کی شاعری میں اس قدر ابہام کیوں ہے" تو وہ جواب دیں گے کہ "ہماری شاعری علاماتی ( SYMBOLIC ) ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اُن علامات کا سمجھنا ضروری ہے۔"

یہ اشاریت یا علامیت ( SYMBOLISM ) کیا ہے مغرب کے اثر سے پہلے ہمارے ادب میں اس کی مثالیں ملتی ہیں یا نہیں۔ اگر ملتی ہیں تو وہ کس قسم کی ہیں اس کے ایجاد کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ یہ باتیں تفصیل طلب ہیں اور ادب جدید کی اشاریت پر کچھ کہنے سے قبل ضروری ہے کہ ان سوالات پر غور کیا جائے۔

فیض احمد فیض اپنے ایک مختصر مضمون "اردو شاعری میں اشاریت" میں، فرماتے ہیں :-

فنکارانہ انداز میں پہنایا جاتا ہے ایسا ہو کہ دیکھنے والا اگر فوراً نہیں تو کچھ غور و فکر کے بعد کہہ اُٹھے ۔ من اندازِ قدت را می شناسم ۔ آرٹ کی ترقی اور اس کی بقا کے لئے ضروری ہے کہ آرٹسٹ اپنے سامعین یا ناظرین سے ایک کامیاب رشتۂ مراسلت قائم کرے ورنہ اس کے آرٹ کا خاتمہ ہونا یقینی ہے ۔

یہ کہنا کہ ۔ " کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے اور اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں ۔ صرف اسی حد تک صحیح ہے کہ تخیل کی مدد سے ایک خاص خیال کا اظہار کیا گیا ہو ۔ اور اس تخیل کی کارفرمائی ایسی ہو کہ قاری کے ذہن کو تخیل کی رنگین و سرسبز وادیوں سے گزار کر منزلِ مقصود تک پہونچا سکے ۔ یا تخیل کی سرسبز وادیاں ایسی ہوں کہ ان کی مدد سے قاری منزلِ مقصود کا پتہ لگا سکے ۔ غالب کا ایک مشہور شعر ہے :-

بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغ محفل　　　جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

ایک خاص خیال کے اظہار میں تخیل سے مدد لی گئی ہے ۔ تین مختلف تصویریں پیش کئے گئے ہیں اور اس کے بعد شاعر نے اپنے مقصد کا اظہار کیا ہے ۔ اس سے شعر کے حسن میں اضافہ ہو گیا ہے اور وہ سریع التاثیر بن گیا ہے ۔

ڈوبتی ہے کوئی کشتی یا شور ہے ساحل کا　　　یا کوئی بلاتا ہے مجھ کو لبِ ساحل سے

" واضح طور پر شاعر نے کچھ نہیں کہا ۔ اُسے جو کچھ کہنا ہے اُسے اس نے دھندلکے میں رکھا ہے " لیکن شاعر نے جو تین تصویر پیش کئے ہیں وہ شاعر کے مقصد کی طرف رہبری کرتے ہیں ۔ " ایک شک کی حالت شروع سے آخر تک قائم ہے اور قاری کے دل میں ایک دردمندانہ کیفیت پیدا کی گئی ہے " بیشک تفہیم کا یہ دھندلکا شعر کی خوبی کو بڑھاتا ہے اور اگر اشاریت یا تخیل پرستی یا ابہام سے یہی دھندلکا مقصود ہے تو چشم ما روشن دل ما شاد ۔ لیکن میلارمے اور اس کے مقلد میراجی کے ہاں جو دھندلکا ہے وہ اندھیرے کو بھی مات کرتا ہے یہاں امید کی کوئی کرن نظر نہیں آتی جو قاری کو منزلِ مقصود تک پہونچا سکے ۔

" کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس کے لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے " یقیناً درست ہے ، لیکن اس اصول کی پابندی میں اگر آرٹ کا سب سے پہلا مقصد ( COMMUNICATION ) فوت ہو جائے تو وہ آرٹ ، آرٹ نہیں رہتا ۔ آرٹ کے اس اصول کو دریافت کرنے کا سہرا میلارمے کے سر نہیں ، میلارمے سے پہلے مشرق و مغرب کے ادب میں ایسے آرٹ کی مثالیں مل جاتی ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ وہاں یہ صرف اظہار کا ایک " ذریعہ " تھا اور میلارمے نے اسے " مقصود " قرار دیا ہے ۔

کسی جذبہ کے " بیان " ( DESCRIPTION ) اور " اظہار " ( EXPRESSION ) میں بہت فرق ہے مثلاً یہ کہنا کہ " میں خوش ہوں " ایک خاص جذبہ کو اس کے نام سے پکارنا ہے یہ محض " بیان " ہے " اظہار " نہیں ، اظہار میں ایسا کوئی لفظ مستعمل نہیں ہوتا جس سے وہ جذبہ موسوم کیا جاتا ہے مثلاً فارسی کا ایک مشہور شعر ہے :-

پردہ داری می کند بر قصرِ کسریٰ عنکبوت　　　بوم نوبت می زند بر گنبدِ افراسیاب

شاعر کو جو کچھ کہنا ہے یعنی ( بے ثباتیٔ دنیا ) ، اس کا کامل اظہار اس شعر میں ملتا ہے مگر اس خیال سے متعلق ایک لفظ بھی اس شعر میں نہیں ملتا ۔ غالب فرماتے ہیں :-

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب　　　ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

" اس شکل " ۔ کس شکل سے ؟ ۔ اس کے متعلق شاعر نے واضح طور پر کچھ نہیں کہا لیکن کس لطیف اور موثر پیرایہ میں اشارہ

کرتا ہے کہ یہ افلاس و مصیبت کی زندگی ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو:۔

عشق و عاشقی کے مراحل میں شاعر ایک ایسی منزل پر پہونچتا ہے جبکہ اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ اب معشوق کی تلاش اور جستجو لاحاصل ہے۔ اُسے سخت مایوسی ہوتی ہے لیکن اس کی یہ مایوسی بے بنیاد نہیں اور وہ اس مہم سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ دوست احباب طعنہ دیتے ہیں تو وہ کس قطعیت سے جواب دیتا ہے۔

پےَ بہ کجا برد کسے مرغ بہ شب پریدہ را

اے میاں اب اُس پرندہ کے پیچھے کون جائے جو رات کی تاریکی میں اُڑ گیا۔

(COLLING WOOD) اپنی کتاب (PRINCIPLES OF ART) میں کہتا ہے: "اگر تم خوف کے اُس جذبہ کو ظاہر کرنا چاہتے ہو جو کسی چیز سے تمہیں ہوا ہے تو کسی وضعی لفظ مثلاً "خوفناک" سے ظاہر نہ کرو۔ کیونکہ لفظ "خوفناک" جذبہ کو ظاہر کرنے کی بجائے اس کو بیان کرتا ہے اور ایسے بیان سے زبان اور جذبات دونوں سرد پڑ جاتے ہیں۔ ایک اعلیٰ شاعر اپنے شاعرانہ الہام کے لمحات میں اپنے جذبات کا ذکر اُن الفاظ میں نہیں کرتا جن سے عام طور پر جذبات موسوم ہوتے ہیں "بیان" کسی جذبہ کے اظہار میں ممد و معاون نہیں ہوتا بلکہ اس کے اظہار میں مارج ہوتا ہے کیونکہ "بیان" تعمیم (GENERALIZE) کرتا ہے۔ اور کسی جذبہ کو بیان کرنا اس کے اقسام اور اصل سے متعلق کرنا ہے اس کے برعکس "اظہار" (EXPRESSION) منفرد (INDIVIDUALIZE) کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ 'مسرت' جو مجھے یہاں اس گھڑی اور ایک خاص شخص کی موجودگی میں' اور ایک خاص سبب سے حاصل ہوئی ہے اس کیفیت کی ایک مثال ہے جسے ہم "مسرت" کہتے ہیں اور میں اسے مسرت کہنے میں اس حقیقت کو بیان کر رہا ہوں۔ لیکن یہ مسرت اس مسرت سے یکسر مختلف ہے جسے میں نے پہلے کبھی محسوس کیا تھا اور شاید اس قسم کا احساس مسرت مجھے پھر کبھی نہ ہوگا"

شاعر اپنی شاعری کی معراج پر اس وقت پہونچتا ہے جبکہ وہ اپنے جذبات و احساسات پر لیبل نہیں لگاتا۔ اس کی نوعیت نہیں بیان کرتا بلکہ اپنے جذبہ میں ایک انفرادی شان پیدا کرتا ہے اور اس کو ایسے الفاظ میں بیان کرتا ہے جس سے ہم اُس جذبہ کو' اسی قسم کے مگر کچھ مختلف جذبہ سے تمیز کر سکیں۔

جذبات کا "اظہار" (اظہار اُن معنوں میں جس کی وضاحت اوپر ہو چکی ہے) شاعری کے لئے ایک بڑی کڑی شرط ہے اگر اس معیار پر ہماری شاعری کے سرمایہ کو جانچا جائے تو شعرا کے کلام کے ایک بڑے حصہ کو شاعری سے خارج کرنا پڑیگا لیکن ہر بڑے شاعر کے ہاں ایسے آرٹ کی کمی نہیں۔

اگر آپ کو میراجی اسکول کے شاعروں سے ملنے کا اتفاق ہو اور اگر آپ اُن سے پوچھیں کہ "جناب! آپ کی شاعری میں اس قدر ابہام کیوں ہے" تو وہ جواب دیں گے کہ "ہماری شاعری علاماتی (SYMBOLIC) ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اُن علامات کا سمجھنا ضروری ہے"

یہ اشاریت یا علامیت (SYMBOLISM) کیا ہے۔ مغرب کے اثر سے پہلے ہمارے ادب میں اس کی مثالیں ملتی ہیں یا نہیں۔ اگر ملتی ہیں تو وہ کس قسم کی ہیں اس کے ایجاد کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ یہ باتیں تفصیل طلب ہیں اور ادب جدید کی اشاریت پر کچھ کہنے سے قبل ضروری ہے کہ ان سوالات پر غور کیا جائے۔

فیض احمد فیض اپنے ایک مختصر مضمون "اُردو شاعری میں اشاریت" میں فرماتے ہیں:

"علامات سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنھیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لئے استعمال کرتا ہے جس طرح ہم کسی ایک لفظ کو اصطلاح قرار دیکر اس کے خاص معنی مقرر کر لیتے ہیں، خواہ اس کا لغوی مفہوم کچھ ہی کیوں نہ ہو اس طرح شاعر اپنے تجربات کے اظہار میں بعض الفاظ کو اصطلاحات قرار دے لیتا ہے۔ شاعر اور اس کے سننے والوں میں ایک مفاہمت سی ہو جاتی ہے جب شاعر سفاک کہے تو اس کی مراد چنگیز خاں سے نہیں اپنے محبوب سے ہے :"

مثلاً جب مرزا مظہر جان جاناں کہتے ہیں :-

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو     یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

تو کسی کو اس خیال سے تشویش نہیں ہوتی کہ شہر میں کوئی خطرناک مجرم آن گھسا ہے، سب جانتے ہیں کہ بات کیا ہو رہی ہے ( COLLINGWOOD ) کہتا ہے :-

"علامات وہ الفاظ یا اصطلاحات ہیں جو مصنف اور قاری کے درمیان معاہدہ کی بنا پر ایک خاص مقصد کے اظہار کے لئے جائز قرار دیئے جاتے ہیں، علامات ایک قابل فہم ( INTELLIGIBLE ) زبان ہے۔ زبان اس لئے کہ وہ ہمارے جذبات و احساسات کا اظہار کرتی ہے اور 'معقول' اس لئے کہ وہ ذہنی خیالات و نتائج کا اظہار ہے۔ الفاظ صرف احساس کا اظہار کرتے ہیں اور علامات احساس کی اس ارتقائی منزل کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں پہونچکر یہ احساس ایک پختہ خیال کی صورت اختیار کرتا ہے :"

مندرجہ بالا سطور میں اشاریت سے متعلق فیض اور کالنگ وڈ کے جو حوالے دیئے گئے ہیں ان میں کوئی نئی بات نہیں کہی گئی ہے اس میں جس قسم کی علامات کی وضاحت کی گئی ہے، اس کی بیسیوں مثالیں ہمیں قدیم و جدید شاعری میں مل جاتی ہیں پرانی شاعری کی علامات سے تو ہر شخص واقف ہے گل و بلبل۔ شمع و پروانہ۔ ساقی و پیمانہ۔ شیریں و فرہاد۔ شمشیر و سناں۔ قاتل حاجب۔ فرہاد۔ رقیب وغیرہ۔ موجودہ شعرا نے ان میں سے بعض کو ترک کر دیا ہے اور بعض کو نئے معنی پہنائے ہیں۔ شمشیر و سناں جوش اور مجاز کے ہاں لوٹ آئے ہیں لیکن ان علامات کا مفہوم اور ماحول بالکل جداگانہ ہے علامات کی بہترین مثالیں ہمیں اقبال کی شاعری میں ملتی ہیں۔ انھوں نے نئی علامات وضع کرنے کی بجائے قدیم شاعری کی علامتوں کو جو اب فرسودہ ہو گئی ہیں، ایک نئے ماحول میں پیش کر کے بالکل نئے معنی پہنائے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ایک علامت کو مختلف جگہوں پر مختلف معنوں میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً پرویز اور فرہاد سیاسی میدان میں سرمایہ دار اور مزدور کے مترادف ہیں اور اخلاقی میدان میں مادیت پرستی اور بے لوث اصول پرستی کے ترجمان ہیں۔ میخانہ سیاسی معنوں میں دولت والوں کی محفل ہے اور اخلاقی محفل میں صاحب دل لوگوں کی مجلس۔ یہ تو ہوئیں اشاریت کی وہ مثالیں جو صرف نئے ادب ہی میں نہیں بلکہ قدیم ادب میں بھی ملتی ہیں اور جن کے نئے مفہوم کا ارتقاء ہماری گزشتہ چالیس برس کی سماجی زندگی کے مطابق ہوا ہے۔ لیکن یہاں اصل بحث اس اشاریت سے ہے جس کی ابتدا میلارمے اسکول سے ہوئی اور جس کی تقلید ہمارے چند نوجوان شعرا نے شروع کی ہے۔

جدید اشاریت کا سب سے اچھا مبصر ( EDMUND WILSON ) ہے اس کی کتاب ( AXEL'S CASTLE ) اشاریت پر بہترین کتاب ہے وہ اشاریت کی وضاحت ان الفاظ میں کرتا ہے :-

"ہمارے شعوری لمحات کا ہر احساس یا تاثر ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہوتا ہے اور اس لئے ہمارے احساسات و تجربات کو رواجی ادب کی رسمی زبان کے ذریعہ ضبط تحریر میں لانا ناممکن ہے۔ ہر شاعر کی شخصیت

جداگانہ ہوتی ہے، اس کا ہر لمحہ ایک اچھوتی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے جس میں مخصوص عناصر کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ایک ایسی زبان کی تخلیق کرنا جو شاعر کے اظہار یا تاثر کو ظاہر کرنے پر قدرت رکھتی ہو ہر شاعر کا فرض ہے ایسی زبان میں اشارات کا استعمال ضروری ہے۔ شاعر کا احساس جو نہایت دھندلا، نہایت سبک رو اور نہایت اچھوتا ہوتا ہے اس کو واضح الفاظ میں یا نہایت تفصیل سے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ الفاظ کا ایک تانا بانا اور پیکروں ( IMAGES ) کا ایک تسلسل جو قاری کے ذہن کی رہبری کر سکے، اس مقصد کو پورا کرتا ہے۔"

اشاریت اور ابہام کی پوری وضاحت کے لئے، ولسن کے ان الفاظ کے ساتھ میلارمے کے اس بیان کو پیشِ نظر رکھنا چاہیئے جو اس مضمون کے آغاز میں نقل ہو چکا ہے۔

میلارمے کے بیان کے بعض اہم نکات پر اس سے قبل بحث ہو چکی ہے۔ اب ان دونوں بیانوں کو ملحوظِ خاطر رکھ کر اشاریت کی طرف لوٹیے۔

آرٹ میں اشاریت کی ابتدا غالباً اس وقت ہوئی جبکہ مشہور آرٹسٹ ( AZAMME ) نے کہا:-

"میں نے فطرت کی عکاسی نہیں کی، بلکہ اس کی ترجمانی کی ہے۔"

AZAMME کے اس بیان کے بعد ایسے آرٹ کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جس میں اشیا کے خارجی پہلو کی عکاسی کی گئی ہو۔ ایک اعلیٰ آرٹسٹ کسی چیز کی سطح کو جوں کا توں پیش نہیں کرتا بلکہ اس سطحی اظہار کی تہ میں جس اصول کی کارفرمائی ہوتی ہے اس کی جستجو کرتا اور اس کا جلوہ دکھاتا ہے۔

آرٹ کا یہ نظریہ بہت مقبول ہوا اور ادب پر بھی اس نے اپنا گہرا اثر ڈالا۔ سب سے پہلے فرانس میں میلارمے وغیرہ نے ( SYMBOLISM ) کو اپنے خیال کا ذریعہ بنایا۔ ادیب اب تک جس کمی کو محسوس کر رہے تھے اسے پورا کرنے کے لئے انھیں جس چیز کی تلاش تھی وہ انھیں 'اشاریت' میں نظر آئی۔ ہمارے ایک شاعر نے جب یہ کہا:- "آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آ سکتا نہیں" تو اس کے ذہن میں بھی غالباً کچھ اسی قسم کا خیال تھا۔ آنکھ جو دیکھتی ہے، دل جو محسوس کرتا ہے۔ دماغ جو سوچتا ہے، اس کے اظہار کے لئے رسمی زبان کا سرمایہ کافی نہیں، کسی اور ذریعہ کی ضرورت ہے۔

شاعر ایک بات کو محسوس کرتا ہے۔ اس پر غور کرتا ہے اور اپنے تاثرات کو الفاظ کا قیدی بناتا ہے۔ اب اگر ان الفاظ سے قاری کے ذہن میں وہی احساس پیدا نہیں ہوتا جو شاعر کو ہوا ہے۔ تو اس میں قصور کس کا ہے؟ شاعر کہے گا کہ اس میں میرا کوئی قصور نہیں۔ مجھے تو ہمیشہ سے "تنگیٔ ظرف" کی شکایت رہی ہے اور میں چلاتا رہا ہوں۔ کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے آرٹسٹ اور شاعر کی یہی ضرورت تھی جس کی وجہ سے اشاریت وجود میں آئی۔

ادیب اور شاعر اپنے اظہارِ خیال کے لئے جس چیز کی کمی محسوس کر رہے تھے وہ اس عہد کے لئے نئی نہیں ہے قدماء میں بھی ہر بڑے شاعر کو اس دقت کا احساس ہوا ہے مگر انھوں نے اکثر مقامات پر ( SUGGESTION ) کے حربے سے اس مشکل کو آسان کیا ہے۔ ادب کو ادب العالیہ کا درجہ بخشنے والی تین بڑی خصوصیتوں میں سے ایک (SUGGESTION) تصورزائی ہے۔ "تصورزائی" اور اشاریت میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ دونوں کا مقصد ایک ہے یعنی الفاظ جن معنی کا اظہار کرتے ہیں اس سے بہت زیادہ کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں، یہاں لفظوں کا محض ایک جال ہی نہیں پھیلا ہوتا بلکہ اس کے آگے

نکل کر کچھ اور بھی موجود ہوتا ہے جو ہمارے احساسات کو جگا سکتا ہے۔ جب ملٹن کا ابلیس پکار اُٹھتا ہے :۔

MYSELF AM HELL

تو شاعر ابلیس کے ذریعہ ایک حقیقت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ محض تین الفاظ کے مجموعے سے ایک دنیائے تخیل کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

I AM DYING, EGYPT IS DYING

جب شیکسپیر کا انٹونی اپنے آخری سانس لیتے ہوئے کہتا ہے :۔

تو ملکۂ قلوپطرہ کو اس کے ملک کے نام سے یاد کر کے اُس عجیب و غریب ملکۂ حسن کے رعب و داب اور اس کے جاہ و جلال کا مکمل اظہار کرتا ہے جس کے لئے اس نے اپنی سلطنت اور جان کی بازی لگادی تھی ۔

جب فاؤسٹس، ہیلن کی موجودگی میں پوچھتا ہے :۔

WAS THIS THE FACE THAT LAUNCHAD HUNDRED SHIPS.

یعنی "کیا یہی وہ صورت ہے جس کے پیچھے ہزاروں جہاز ڈوب گئے " تو شاعر نہ کسی حقیقت کا اظہار کرتا ہے اور نہ کسی جواب کی توقع رکھتا ہے بلکہ ہماری آنکھوں کے سامنے تخیل کے دروازے کھول دیتا ہے جس میں سے ہم ایک دنیائے محبت ایک دنیائے حسن کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں۔ اور بہادری اور جوانمردی کا وہ اکھاڑا نظر آتا ہے جو سارے یونانی ادب کی جان ہے جو ہمیں یونانیوں کی بزرگی و عظمت کا احساس دلاتا ہے ۔

حافظ کا ایک شعر ہے :۔

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوقِ بے ہمتا ترا عاشق شود پیدا ولے "مجنوں" نخواہد شد

شاعر نے لفظِ "مجنوں" کہہ کر عاشقی کے سارے لوازم بیان کر دیئے ہیں یہی SUGGESTION کا کمال ہے ۔

الفاظ تو احساسات ذہنی کے اظہار کا بہت ہی معمولی ذریعہ ہیں اور کسی احساس کو مکمل طور پر ظاہر کرنے کے لئے الفاظ کا انتخاب اور ان کی نشست کو نہایت ہی احتیاط سے ترتیب دینی چاہیئے ۔ تاکہ وہ قاری کے ذہن کے صحیح تار پر مضراب کا عمل کر سکیں اور وہ شاعر کے احساس کو پورے طور پر اپنی تفہیم کی گرفت میں لاسکیں، غالب کا ایک مشہور شعر ہے :۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

دو چھوٹے مصرعوں کا ایک شعر ہے الفاظ بظاہر جن معنوں کا اظہار کرتے ہیں وہ یہ ہیں :۔

خدا کی عبادت کرنے سے بندوں کا بھلا ہوتا ہے ۔ نمرود کی پرستش سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ میں نے تمام عمر خدا کی عبادت کی اور ہمیشہ اس امید میں رہا کہ خدا کی عبادت سے مجھے کچھ نہ کچھ فائدہ ضرور پہونچے گا۔ آخر کار مجھے مایوسی ہوئی اور میں نے یہ نتیجہ نکالا کہ میں نے تمام عمر جس کی پرستش کی وہ خدا کی ذات نہیں بلکہ نمرود کی ذات تھی کیونکہ نمرود کی پرستش ہی اس قدر لاحاصل ہو سکتی ہے ۔

لیکن درحقیقت شاعر کا یہ مقصد نہیں، الفاظ کی اس خاص ترتیب سے جو لطیف اشارہ مقصود ہے وہ یہ کہ اب اسے خدا کی خدائی میں شک آگیا ہے ۔ شاعر نے الفاظ کی نشست اور ان کی ترتیب میں ایسی چابکدستی سے کام لیا ہے کہ اس کے الفاظ جن معنی کا اظہار کرتے ہیں اس سے زیادہ کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں۔ (SUGGETION) اشاریت سے کام لینا

[illegible]

علاوہ اس کے رسمی زبان میں ایسے الفاظ آسانی سے دستیاب نہیں ہوتے جو (SUGGESTION) کا کام دے سکیں۔ اس لئے شاعر کو ایک ایسے ذریعہ کی ضرورت تھی جس پر آسانی سے اس کو دسترس حاصل ہو سکے۔ اشاریت اسی ضرورت کی ایجاد ہے

انیسویں صدی کے اواخر، اور بیسویں صدی کی ابتدا میں نفسیاتی تحقیق کی سب سے اہم شاخ "لاشعور کی کارفرمائی" (THE WORKING OF THE UNCONSCIOUS) نے ایک نئی حقیقت کا انکشاف کیا اور وہ یہ کہ علامات و اشارات خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت ہے۔ عالم خواب اور بیداری کے سپنوں میں علامت اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ اظہار ہے جو ہمارے احساسات کی جیتی جاگتی تصویریں بناتا ہے۔ اور جو رسمی زبان کی پابندیوں سے آزاد ہے اس حیثیت سے ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اشاراتی شاعری اظہار کا ایک ایسا فطری طریقہ ہے جو ہمارے نفس کی گہرائیوں سے اٹھ کر نمودار ہوتا ہے۔ عالم بیداری کے احساسات عالم خواب میں علامات کا کیا روپ اختیار کرتے ہیں۔ اس کی دو ایک مثالیں سنئے:-

فرض کیجئے کہ آپ لیٹے ہوئے فلسفہ کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں۔ قدم قدم پر آپ کو ایسے نکات ملتے ہیں جن کے سمجھنے میں آپ دقت محسوس کرتے ہیں اسی حالت میں آپ کی آنکھ لگ جاتی ہے، خواب میں آپ دیکھتے ہیں کہ آپ کے سامنے ایک سفید چادر بچھی ہوئی ہے اور اس کے مختلف مقامات پر سیاہ دھبے ہیں۔

آپ ایک نئی مصیبت میں مبتلا ہیں اور یہ مصیبت آپ کے لئے جان بنی ہوئی ہے عالم خواب میں آپ دیکھتے ہیں کہ آپ ایک عمارت کی بلندی پر ٹین کنارے پر سے گزر رہے ہیں جہاں سے ہر پل کر گر پڑنے کا خطرہ لگا ہوا ہے۔

ایک اور دلچسپ واقعہ ملاحظہ ہو:- رائل نیوی (ROYAL NAVY) کا ایک افسر جسے ایک بڑے عہدہ پر پہنچنے کی توی امید تھی، اس سے محروم رہ جاتا ہے، اس کا حق چھین کر دوسرے کو دیدیا جاتا ہے اور اس کو سخت مایوسی ہوتی ہے عالم خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ شاہی محل میں ملکۂ معظم کی ٹی پارٹی میں جہاں اور لوگ بھی موجود ہیں، مدعو ہے۔ چائے آتی ہے اور ہر شخص کی میز پر پیالیاں رکھی جاتی ہیں۔ مگر اس کی میز بالکل خالی ہے۔

نفس لاشعور کے انکشافات اور اس کی تحریکات کے علم سے ہماری زندگی کے مختلف شعبوں میں ایک زبردست انقلاب رونما ہو رہا ہے (یا ہونے والا ہے) ادب اور آرٹ پر اس کا جو اثر ہوا اس سے اشاریت کی تحریک کو تقویت پہنچی صرف نظموں ہی میں علامات کا استعمال نہیں ہوا بلکہ افسانوی ادب میں بھی علامات استعمال ہونے لگے۔ ناول اور افسانے ایک بالکل نئی ٹکنیک میں لکھے جانے لگے۔ بیسویں صدی کی دو عہد آفریں تصنیفیں ULYSSES اور WASTELAND اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اول الذکر جیمس جائس JAIMES JOYCE کا مشہور ناول ہے، اس میں سب سے پہلی بار ایک بالکل نئی ٹکنیک کا استعمال ہوا۔ اس نئی ٹکنیک بالکل وہی ہے جس میں ہم اور آپ دن رات سوچا کرتے ہیں۔ ہماری اندرونی ہستی کے مکمل اظہار کے لئے شعور اور لاشعور دونوں کی تحریکات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے اور پھر نفسِ شعور میں آنیوالے خیالات بھی دو قسم کے ہیں۔ ایک وہ جن کا ہم بے کھٹکے سوسائٹی کے سامنے اظہار کر سکتے ہیں۔ دوسرے وہ جو نفسِ شعور میں گھومتے تو ہیں لیکن "سماجی تعصبات" کے خوف کی وجہ سے ان کو زبان پر نہیں لاتے "جس وقت نظر پڑتی ہے اس شوخ پہ تسکیں!" تو وہ یہ کہہ کر خاموش ہو جاتا ہے --- "کہ کیا کہئے کہ --- کیا کیا" "میرے جی میں نہیں آتا" وہ اس کی تشریح نہیں کرتا کہ اس کے جی میں کیا کیا آتا ہے۔ اس لئے کہ وہ سوسائٹی کے ممنوعات کے شکنجہ میں پھنسا ہوا ہے۔ جائس کی ٹکنیک کی ایک بڑی خصوصیت

ہے کہ وہ نفسِ شعور میں گھومنے والے تمام خیالات کو قطع نظر اس سے کہ وہ سوسائٹی کے سامنے قابل ذکر ہوں یا نہ اُسی انداز میں بیان کرتا ہے جس میں کہ اس کا کردار سوچتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ کہ وہ ایک خاص واقعہ کو بیان کرنا شروع کرتا ہے اور کچھ آگے چل کر اس سے وابستہ لاشعوری تلازمات کو بیان کرنے لگتا ہے جن کا بظاہر نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ بیسویں صفحات ایک لمحہ کو دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں۔ لیکن اس "تک بندی" کے باوجود پلاٹ میں ایک خاص قسم کا ربط پایا جاتا ہے۔

اس کتاب کی اشاعت سے دُنیائے ادب میں ایک ہنگامہ بپا ہو گیا ہے۔ پہلے پہل انگلستان میں اس کی اشاعت ممنوع قرار دی گئی اور اس کے سیکڑوں نسخے نذرِ آتش کر دیئے گئے۔ نقادوں کی ایک جماعت نے اس تصنیف کو انسانیت کی توہین قرار دیا، تو دوسری جماعت نے اسے نوعِ انسانی کے لئے ایک "صحت بخش مسہل" ٹھہرا کر اس کا خیر مقدم کیا۔

جنسیات میں نئی تحقیقات نے اور ہماری معاشرت کی روز افزوں اُلجھنوں سے دنیا کے ادب پر جو اثر ہو رہا ہے وہ ایک جداگانہ بحث کا طالب ہے، اور اس مقالہ کے احاطہ سے باہر۔ اس لئے اس بحث کو یہیں چھوڑ کر اشاریت کی طرف لوٹتا ہوں۔

پچھلے اوراق میں اس کی وضاحت ہو چکی ہے کہ جب شاعر کوئی نئی علامت استعمال کرتا ہے تو وہ بجائے خود مقصود نہیں ہوتی بلکہ شاعر کے چند ذاتی تصورات کی ترجمانی کرتی ہے۔ علامات کی تخلیق کے لئے کوئی قاعدہ کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔ لیکن اس کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ نئی علامات ایسی ہوں کہ قاری کا ذہن شاعر کے اس تصور تک پہونچ سکے جو شاعر کا مقصود ہیں یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ شاعر کی علامات ایسی دور دراز کار نہ ہوں کہ پڑھنے والا انھیں کسی تجربہ یا تصور سے متعلق ہی نہ کر سکے۔

نئی علامتیں وضع کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ جدید شعرا نے نئی علامات استعمال کی ہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ وہ اس نئے تجربہ میں کسی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ فرانس کا اسکول (میلارمے۔ ورلین اور جس کے مقلد ہمارے ادب میں میراجی اور ان کا اسکول ہے) کی علامتوں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی علامتیں (ARBITRARY) مستعمل ہوتی ہیں۔ مثلاً میراجی کا ایک مصرع ہے :-

چوم ہی لیگا بڑا آیا کہیں کا کوّا

"شاعر کی محبوبہ محوِ خواب ہے اس کی آنکھ کا کاجل رخسار تک بہہ آیا ہے اس کے ڈھلکے ہوئے کاجل کی صورت کچھ کوّے سے ملتی جلتی ہے اور شاعر نے کوّے سے یہ کاجل مراد لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی دور کی کوڑی لانا ہر شخص کے بس کا روگ نہیں ہے۔ (فیض)

علامات کے وضع کرنے اور ان کے استعمال میں جس بات کو پیشِ نظر رکھنا ہے وہ یہ کہ علامات ایسی ہوں کہ قاری کا ذہن اس تصور تک پہونچ سکے۔ جو شاعر کا مقصود ہیں ورنہ شعر کا بنیادی مقصد (COMMUNICATION) فوت ہو جائے گا۔ اقبال کے کلام میں اور ڈینٹے کی "ڈیوائن کامیڈی" میں جو اشاریت ملتی ہے وہ رسمی اور معین ہونے کے باوجود نئے معنی کا اظہار کرتی ہے۔ پرانے الفاظ کو نئے معنی پہنائے گئے ہیں۔ اس لئے ان کے سمجھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی ـــ اکبر الہ آبادی کی شاعری کا آغاز ایک ایسے عہد میں ہوا جبکہ ہماری قدیم تہذیب، جدید تہذیب سے متصادم تھی۔ اکبر نے ہمارے

معاشرتی اداروں کی اصلاح کے لئے بعض ایسی علامات وضع کیں جو اس وقت کی سماجی حالت کی پوری ترجمان ہیں مثلاً چمن، سید، ہوٹل، بس وغیرہ۔ لیکن اشاریت کے اس نئے اسکول میں علامات من مانی مستعمل ہوتی ہیں۔ اور اکثر موقعوں پر قاری کا ذہن اس تصور کی طرف منتقل نہیں ہوتا، جس کی طرف شاعر کا اشارہ مقصود ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے قاری الفاظ و معنی کی بھول بھلیوں میں کھو جاتا ہے اور اس کے لئے ایسی شاعری ایک خاردار داستہ کی مانند ہے جس کی جھاڑیوں میں اس کا دامن اُلجھ کر رہ جاتا ہے اور وہ آگے بڑھنے نہیں پاتا۔

علامات وضع کرنے کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ پرانی علامات کو نئے معنی پہنائے جائیں جیسا کہ ڈینٹے اور اقبال نے کیا ہے۔ دوسری صورت یہ کہ نئی علامات کو ایک ایسے ماحول میں پیش کیا جائے جس سے قاری کو اس تصور تک پہونچنے میں مدد ملے جو شاعر کا مقصود ہے یعنی وہ داخلی اور تمثیلی ہونے کے باوجود بعید از قیاس نہ ہوں مثلاً (W.B. YE-ATS) کی شاعری کے ابتدائی دور میں زندگی کی کشمکش سے گریز پایا جاتا ہے اور وہ تخیلات کی جنتیں آباد کر کے اس میں پناہ لیا کرتا تھا (FAIRYLAND) اس کے ہاں ایک علامت ہے (IMAGINATION) کے لئے (T.S. EKIOT) نے اپنی مشہور نظم (WASTE LAND) میں "پانی" کو آزادی اور روح کی بالیدگی کی علامت قرار دیا ہے اور (WASTE LAND) کی مناسبت سے یہ بعید از قیاس بھی نہیں۔

نئی شاعری ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے اور ایسی حالت میں اس کی فوری تکمیل کی توقع کچھ نامناسب ہے۔ تجرباتی دور میں خوبیاں بھی ہوتی ہیں اور خامیاں بھی لیکن فی الحال ہمارے لئے اس کی خوبیاں ہی نہایت اہم ہیں، کیونکہ نقادانِ فن کی جانچ پڑتال سے خامیاں دور ہو سکتی ہیں۔

# جدید شاعری اور اس کا پس منظر

## فیسر کرامت علی کرامت

لفظ "جدید" کسی کرم خوردہ لغت کا فرسودہ لفظ نہیں، بلکہ اس کی نبض میں ہمیشہ تازگی، توانائی اور زندگی کے آثار
ں رواں ہیں۔ ہر زمانے میں ایسے باشعور شعراء گذرے ہیں جنھوں نے روایت کی ڈگر سے ہٹ کر اپنا قلعۂ فن تعمیر کرنے کی
شش کی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یکسانیت سے گھبرانا انسان کی عین فطرت میں داخل ہے اور ایک ایسا شاعر جو انفرادی
یت کا مالک ہو، اس کے لئے دیگر ہم عصر شعراء سے الگ تھلگ راہ اختیار کرنا فطری امر ہے۔ زمانے کا مذاق بدلنے کیوجہ
حال" کی جدید شاعری، ممکن ہے "فردا" کے لئے جدید نہ ہو۔ لیکن کرۂ ارض میں ایسے باکمال شعراء بھی پیدا ہوئے ہیں جن کی
ری اپنی انفرادیت کی وجہ سے تاریخی اور جغرافیائی حدود میں مقید نہ ہو کر ہمیشہ جدید کہلاتی رہی ہے۔ اس سے یہ ثابت
کہ انسان کی جبلت میں کچھ ایسی داخلی مناسبت و مطابقت کارفرما ہے جو مختلف ادوار کی جدید شاعری میں اسلوبِ اندازِ
کی مختلف شکلوں میں خود کو ظاہر کرتی رہتی ہے نتیجتہً ہر دور کا قاری اس میں اپنی "وارداتِ قلبی" سن پاتا ہے۔ یوں تو ہر دور کی ابتدائی شاعری
ید شاعری کا درجہ حاصل ہے لیکن جدید تنقید میں عموماً بین الاقوامی ادب کی جدید شعری تحریکات کیلئے ہی "جدید شاعری" کی اصطلاح کا استعمال ہوتا ہے۔

سیاسی، سماجی، اقتصادی، سائنسی اور علمی انقلابات کا اثر براہِ راست شاعر کی زندگی پر اور بالواسطہ اس کے
پر پڑنا فطری بات ہے۔ لہٰذا انیسویں صدی کے متوسط حصے میں انقلاب فرانس کے بعد ہی بعد مذکورۂ بالا انقلابات کے
اثر آج کی "جدید شاعری" معرضِ وجود میں آئی اور بیسویں صدی میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد ہی بعد سن بلوغ میں پہنچ گئی
کے دوران زندگی کی اعلیٰ قدریں درہم برہم ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا جنگ کے بعد کا دور تشکیلی دور ہوتا ہے جس میں زندگی اور
ب کی پرانی قدروں کی جگہ نئی قدریں جنم لیتی ہیں اور شاعر کے ذہن و شعور کا جمود بالکل غائب ہو جاتا ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کی
کاریوں نے موجودہ طرزِ حیات میں انتشار پیدا کر دیا۔ نتیجتہً جدید شعراء کے دل میں مشینی تہذیب کے خلاف بے یقینی اور
علقی کا جذبہ حتیٰ کہ خالق مطلق کی ہستی کے بارے میں بھی تشکیک کا جذبہ پیدا کر دیا۔ ملکہ وکٹوریہ کے زمانے کے شعراء نے
ان کی شان میں تعریف و توصیف کی جو عمارت قائم کی تھی وہ دورِ جدید کے شاعر کی نظر میں مسمار ہو کر رہ گئی تھی۔ علم النفس
فرائڈ ین تحت الشعور کا انکشاف جدید شاعری اور آرٹ کے لئے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ فرائڈ نے اپنے اندر تحت الشعور
یک وسیع دنیا کا سراغ لگا جو بذاتِ خود نامعلوم صدیوں اور انجان تہذیبوں کا نچوڑ اپنے دامن میں رکھتی تھی۔ اس لئے
ید شعراء کا موضوعاتی اور فکری کینوس بہت وسیع ہو گیا کیونکہ یہ لوگ بقول مائیکل رابرٹس ایسی شاعری کرنے لگے جو
وراست تحت الشعور کو متاثر کرتی ہو اور کم شعوری تنقیدِ حیات ہو۔ دورِ جدید کا انسان "شعور" کے ماتحت جنگ
ریزی اور طرح طرح کے جرائم کا مرتکب ہوتا تھا۔ لہٰذا "شعور" کی شرانگیزیوں سے گھبرا کے فرادیت کی راہ اختیار کرنے

والے شعراء کو تحت الشعور اور لاشعور کی دنیا میں پناہ ملی۔ آئنسٹائن کے نظریۂ اضافیات نے زمان و مکاں کا جو نیا تصور پیش کیا وہ فلسفۂ حیات و کائنات کے لئے بنیادی انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس نئے فلسفے سے متاثر ہوکر بیسویں صدی کے شعراء کو احساس ہونے لگا کہ وقت خود ہمارے اندر پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے شعراء نے اپنے فکری شعور کی مدد سے ماضی و مستقبل کی کڑی کے درمیان "حال" کا مقام متعین کرنے کی کوشش کی۔ نتیجۃً انھیں اس دورِ ابتلا میں جن ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں کا سامنا کرنا پڑا، ان کیفیات کے داخلی اظہار کا دوسرا نام "جدید شاعری" ہے۔

یہ سوچنا غلط ہے کہ ہوائی جہاز، ایٹم بم، ٹیلیویژن، اسپوتنک، لوڈرا اور پرولتاری طبقوں کی کش مکش وغیرہ کا تذکرہ ہی جدید شاعری ہے۔ "جدیدیت" دراصل ایک داخلی کش مکش، ایک نفسیاتی پیچیدگی، تعمیر کی ایک احساساتی تڑپ ہے جو موضوع اور اسلوب دونوں کی وساطت میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ ایک فطری اضطراب ہے، اضطراب کا محض مظاہرہ نہیں۔

جدید شاعری تحت الشعور و لاشعور کی گہرائیوں، مالیخولیا اور خواب بیداری کی جنوں انگیزیوں، تاریخ کی پہنائیوں اور سماج کی تباہ شدہ قدروں کے درمیان امید فردا لئے ہوئے ایک نئی زندگی کی تعمیر کی صورت تلاش کرتی رہی۔ لیکن اسکے نتیجہ میں اس کو آخر کیا ملا؟ مایوسی اور صرف مایوسی! ایک بے پایاں تشنگی!! معلوم نہیں آج کا جدید شاعر کب تک اسیطرح مایوسی کا راگ الاپتا رہے گا۔

زمانۂ قدیم کا شاعر سوچتا تھا کہ مہر و ماہ کے طلوع و غروب ہونے، غنچے کے چٹکنے اور بادِ صبا کے چلنے میں فطرت کا ایک آہنگ ( RHYTHM ) قائم رہتا ہے اور اس لئے شاعر کو بھی شعر میں آہنگ سے کام لینا چاہیئے تاکہ فطرت کے ان عناصر پر خود کو قادر کر سکے۔ ڈرائڈن نے کہا ہے کہ "ایک ہم آہنگی، ایک فلکی ہم آہنگی کے ذریعہ اس کائنات کا قالب وجود میں آیا"۔ چین کی مقدس کتاب "لی کی" میں درج ہے کہ "زمانۂ قدیم کے بادشاہوں نے موسیقی کو فطرت کی اس قوت کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا تھا جس سے زندگی پیدا ہوتی ہے"۔ اس وقت موسیقی اور شاعری دونوں کا حاصلِ مقصد ایک تھا۔ اب تک سائنس دانوں کا خیال تھا کہ کائنات متناسب ہے۔ لیکن حال ہی میں روس کے دو سائنس دانوں نے ثابت کر دیا ہے کہ یہ خیال سراسر غلط ہے چنانچہ کارخانۂ قدرت میں عدمِ توازن ( DISSYMMETRY ) بھی اسی قدر فطری ہے جس قدر توازن ( SYMMETRY ) لیکن کبھی کبھی دیدۂ بینا کا فقدان ہمیں غلط نتیجے پر پہنچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ مثلاً بیشاپ برنات ( متوفی ۱۷۱۵ء ) نے ایک دفعہ آسمان میں ستاروں کے نظم و نسق میں بے ترتیبی دیکھ کر خالقِ مطلق پر اسلوبِ تخلیق کے فقدان کا الزام لگاتے ہوئے کہا تھا "آسمان کا یہ گنبد کیا ہی خوبصورت نظر آتا اگر ستارے آرٹ اور ہم آہنگی کے اصول کے مطابق قرینے سے سجا دیئے گئے ہوتے"۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ چشمِ بینا قدرت کے کارخانے کی بے ربطی میں بھی ربط و تسلسل کا سراغ لگا لیتی ہے اسی طرح جدید شاعری کی آزاد ہیئت ( جو جدید شاعر کی پیچیدہ نفسیات کے اظہار کا فطری نتیجہ ہے ) میں آہنگ ڈھونڈ نکالنے کے لئے چشمِ مبصر کی ضرورت ہے۔ اس کے علاوہ کسی آہنگ میں جس قدر لچک ( FLEXIBILITY ) ہوگی ( بشرطیکہ یہ چیز فطری طور پر شاعری میں آجائے ) آہنگ کی دلکشی میں اسی قدر اضافہ ہوگا۔ ایف۔ آر۔ لیویس کے نزدیک ملٹن کی شاعری کا بیشتر حصہ موٹر سائیکل کی آواز کی حیثیت رکھتا ہے حالانکہ ملٹن کی شاعری میں ظاہری آہنگ بدرجہ اتم موجود ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ شاعری کی محض ظاہری موسیقی ہی ہمیں نشاط عطا کرنے کے لئے کافی نہیں۔ پروٹی ہام نے

" THE ART OF ENGLISH POETRY " ( سنہ ۱۵۸۹ء ) میں بجا فرمایا ہے کہ " شاعری کو خوش آئند قدموں پر دوڑنا چاہیئے کبھی سست اور کبھی تیز "

ایک جدید شاعر موضوعاتی اور معنوی انتشار کے پرخلوص اظہار کے لئے آزاد نظم ( VERSE LIBRE ) اور منثور شاعری ( PROSE POEMS ) کے انتخاب پر بھی مجبور ہو جاتا ہے وہ بحور و اوزان کی لچک پر ایقان رکھتا ہے۔ اور آزاد بحر میں ہی اسے ایک قسم کی ہم آہنگی اور موزونیت کا احساس ہوتا ہے۔ اسے علم ہے کہ شاعری زمانۂ قدیم سے موسیقی کی گود میں ہی پروان چڑھی۔ لیکن اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ شاعری موسیقی کی برابری اور ہمسری نہیں کر سکتی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آزاد بحر اور منثور شاعری کو وہ موسیقی سے بالکل منزہ کر دینا چاہتا ہے بلکہ وہ سوچتا ہے کہ معنوی اور خارجی موسیقی کو ایک دوسرے کی ہم آہنگ یا کم از کم ایک دوسرے کی معاون ہونی چاہیئے۔ والٹ وھٹ مین نے انگریزی میں اور اپولینئر نے جرمنی زبان میں آزاد نظم کو مقبولیت بخشنے میں اہم حصہ لیا۔ ان کے علاوہ فرانس کے انیسویں صدی کے علامت پسند شعراء اور انگلینڈ کے ایمیجی ( IMAGIST ) شعراء نے بھی آزاد بحر میں کافی تجربے کئے ہیں۔ مغربی تنقید سے متاثر ہو کر حالی نے کہا تھا " شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہٖ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفسِ شعر وزن کا محتاج نہیں " لیکن اب تک اردو کے بہت کم شعراء نے حالی کے اس نظریئے سے اثر قبول کیا ہے۔ اور اردو میں منثور شاعری کے جو بھی تجربے ہوئے ہیں، وہ قابلِ ذکر نہیں ہیں۔ اردو کی آزاد نظم میں بحر کی پابندی ہوتی ہے۔ لیکن ارکان کے بڑھانے یا گھٹانے پر مصرعے بڑھائے یا گھٹائے جا سکتے ہیں۔ عبدالحلیم شرر نے اپنی نظم " سمندر " ( سنہ ۱۹۰۱ء ) میں اسی طرح کے اصول کو استعمال کیا ہے۔ اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ شرر نے اردو میں آزاد نظم کی صنف کی تجدید و ترویج میں اہم حصہ لیا تھا اقبال نے مغربی ادب کے شعری رجحانات سے واقفیت رکھنے کے باوجود آزاد نظم یا نظمِ معرا کی طرف غالباً اس لئے توجہ نہیں دی کہ اردو میں صنفِ نظم کو غزل کی ذہنیت سے بلند کر کے قبولِ عام بخشنے اور معراجِ کمال تک پہنچانے کی ذمہ داری ان کے سر تھی۔ لیکن ان کے ہم عصر بنگالی شاعر ٹیگور نے آزاد نظم پر تجربہ کیا ہے۔ منثور شاعری کے بارے میں ٹیگور نے کہا ہے کہ " منثور شاعری کو ہر قدم پر خالص نثر ہو جانے کا امکان رہتا ہے۔ اس کی تخلیق عموماً جتنی آسان سمجھی جاتی ہے، واقعی اتنی آسان نہیں ہے۔ منثور شاعری کی تخلیق کے لئے بالغ مزاج اور چابک دست فنکار کی ضرورت ہے۔ منثور شاعری کا وزن خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے "

اردو میں جس معنی میں آزاد بحر کا استعمال ہوتا ہے، اسے ہندی، بنگالی، اور اڑیا میں " رحاب مان چھند " یا " بے بہر مان چھند " کہا جاتا ہے۔ جدید مغربی ادب کی آزاد نظموں میں اس طرح کی بحروں کا استعمال عام نہیں۔ مغرب کے مختلف جدید شعراء نے آزاد بحر کے لئے مختلف اصولوں کو مدنظر رکھا ہے۔ چارلس وھلڈراک اور جورجس ڈوہمل نے اپنی تصنیف ( NOTES SUR LA TECHNIQUE POETIQUE ) میں کہا ہے کہ آزاد نظم کے لئے ہر لائن میں RHYTHMIC CONSTANT ( یعنی مخصوص آہنگ کی اکائی ) کا ہونا ضروری ہے۔ ایذرا پاؤنڈ نے مروجہ بحور و اوزان سے انحراف کر کے عام بول چال کے تلفظ کے مطابق اپنی آزاد نظم میں SPEECH RHYTHMS کا استعمال کیا ہے۔ ایلیٹ نے مروجہ بحور و اوزان کے ساتھ منثور شاعری اور آزاد بحر کا اختلاط کیا ہے۔ مس آمی لوئیل نے کولمبیا یونیورسٹی کے سائنس کے پروفیسر پیٹرسن کی مدد سے ان کی ساؤنڈ فوٹوگراف کی مشین کے ذریعہ اپنی نظموں کی رفتار کے مطالعہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ آزاد نظم کے مطالعہ کے دوران .....

ACCENTS (تلفظ میں جہاں جہاں زور دیا جاتا ہے) کے درمیان کا وقفہ برابر ہونا چاہیئے۔ آمی لوئیل کا کہنا ہے کہ نثر میں بھی ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے، لیکن نظم کے آہنگ کے ساتھ اس کا فرق یہ ہے کہ نثر کا آہنگ طویل و پُر پیچ ہوتا ہے جبکہ نظم کا آہنگ مختصر ہوتا ہے اور جلد ہی اپنی اصلی حالت کو واپس ہو جاتا ہے۔ حالانکہ آزاد نظم کے سلسلے میں مختلف جدید شعراء نے مختلف اصول کو مدنظر رکھا ہے، لیکن پھر بھی ان میں ایک طرح کی یکسانیت و مناسبت پائی جاتی ہے جیسے فرانس کے مشہور فلسفی جے۔ مارسیٹین نے یوں واضح فرمایا ہے کہ "شاعری چاہے کلاسیکل ہو یا جدید، اس کے لئے موسیقی کی بڑی اہمیت ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے لئے الفاظ کی موسیقی کو اور جدید شاعری کے لئے INTUITIVE PULSIONS کی داخلی موسیقی کو اہم سمجھا جاتا ہے۔" [1]

مارسیٹین کا کہنا ہے کہ شاعر کے ماقبلِ شعور میں شاعرانہ تجربہ بیدار ہوتا ہے۔ اس کے بعد جذباتی اور تخیلاتی INTUITIVE PULSIONS کے ذریعہ کسی لفظ کی شکل اختیار کئے بغیر شاعری کا ابتدائی اظہار ہوتا ہے۔ یہاں تک تو کلاسیکل اور جدید شاعری کے مدارج مشترک ہیں۔ لیکن جس وقت الفاظ کے لباس میں اظہار کا سوال آتا ہے تو اس وقت کلاسیکل اور جدید شاعری میں فرق محسوس ہوتا ہے۔ کلاسیکل شاعری میں شاعر کی تخلیقی ذکاوت ایسے تصورات میں تبدیل ہوتی ہے جن کا آپس میں استدلالی تعلق ہوتا ہے۔ کلاسیکل شاعری میں شاعرانہ ذکاوت اور اصلیت کے درمیان "زبان کا منطقی رشتہ" ایک دیوار کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن جدید شاعری کی طرزِ اظہار منطقی تنظیم کی پابند نہیں ہوتی بلکہ اس کا مطالعہ کرتے وقت ذکاوت کی مدد سے واحد ماورائی علتِ غائی تک پہنچنا پڑتا ہے۔

زمانۂ قدیم کے اعلیٰ ادب میں بھی شاعری کے لئے خارجی موسیقی کی بہ نسبت داخلی موسیقی کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔ بہ قولِ حالیؔ، قدیم عرب میں "جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دلکش تقریر کرتا تھا، اُسی کو شاعر جانتے تھے محقق طوسی اساس الاقتباس میں لکھتے ہیں کہ عبری اور سریانی اور قدیم فارسی شعر کے لئے وزنِ حقیقی ضروری نہ تھا۔" سنسکرت کی شاعری دو حصوں میں منقسم تھی — پدیہ کادیہ (منظوم شاعری) اور گدیہ کادیہ (منثور شاعری) کالی داس، بھاربی، ماگھ وغیرہ نے منظوم شاعری میں اور اور دنڈی، بان بھٹ وغیرہ نے منثور شاعری میں اپنا مقام پیدا کر لیا تھا۔ سنسکرت کی منظوم شاعری میں بھی نظم معرا کا استعمال عام ہے۔ "اور قافیے کی پابندی بہت کم نظر آتی ہے۔ اردو اور فارسی کی عام رباعی کی طرح سنسکرت کے وشم ورت (विषम वृत्त) کے چاروں مصرعے الگ الگ بحروں کے ہوتے ہیں۔ چمپو اور ناٹک میں نظم و نثر کا حسین و جمیل امتزاج ہوتا ہے۔ سنسکرت کے فنِ عروض میں دو طرح کی بحروں کو تسلیم کیا گیا ہے (۱) ورت چھند (۲) ماترا چھند، حالانکہ ورت چھند کے دو مصرعوں میں حرکت اور سکون کا پیٹرن ہو بہو برابر ہوتا ہے، لیکن ماترا چھند میں ایسا نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک سکون کو دو ماتراؤں (یعنی دو حرکتوں) کے برابر تصور کر کے دونوں مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد کی برابری کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ماترا چھند میں حرکت اور سکون کے پیٹرن کی یکسانیت نہ ہونے کی وجہ سے دو مختلف مصرعوں میں اس معنیٰ میں آہنگ یکساں نہیں ہوتا جس معنیٰ میں اردو شعر میں ہوتا ہے۔ البتہ سکون کو کھینچ کر پڑھنے کی وجہ سے دونوں مصرعوں کے پڑھنے کا وقفہ تقریباً برابر ہوتا ہے اور یہ بھی سنسکرت کے مزاج کے مطابق صحیح آہنگ ہے۔ اسی طرح اردو اور فارسی کے اساتذہ نے زحافات کے استعمال کو ہمیشہ جائز قرار دیا ہے۔ غرض کہ جدید شاعروں کے نزدیک نظم معرا، آزاد نظم اور

[1] "CREATIVE INTUITION IN ART AND POETRY" — J. MARITAIN

منثور شاعری کا مزاج اور ان کے برتنے کا طریقہ نیا ہے، لیکن اس کا تصور بالکل نیا نہیں ہے۔

زمانۂ قدیم میں شعر کو موسیقی کی مدد سے یاد رکھنے کا رواج عام تھا۔ اس لئے اس وقت نظم کے لئے بحور و اوزان اور ردیف و قافیہ کی پابندی کو ملحوظ رکھنا ضروری تھا۔ لیکن آج کل ہر جگہ طباعت اور نشر و اشاعت کی سہولت مہیا ہونے کی وجہ سے قاری کے لئے پابند نظم کی شکل میں شعر کو یاد رکھنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ بلکہ قاری ہمیشہ شعر کی داخلی خوبیوں کا زیادہ متلاشی رہتا ہے۔ اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ آزاد نظم وقت کا فطری تقاضہ ہے۔ نظم کی رفتار سے متعلق ابتدا سے قارئین کو چوکنا رکھنے کے لئے جتنے آہنگ کی ضرورت پڑتی ہے، جدید شاعری صرف اتنا ہی آہنگ استعمال میں لاتی ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ ہمیں دراصل یہ دیکھنا ہے کہ اس آزاد نظم کی وساطت میں کہاں تک شاعر موجودہ طرزِ حیات کی بے قراری و تشنگی اور موجودہ انسان کے ذہنی انتشار کی عکاسی میں کامیاب ہوسکا ہے۔

گراموفون، ریڈیو، ٹیلیویژن اور سینما کی عمومیت کی وجہ سے آج کا انسان موسیقی کی سحر آفرینی سے بڑی حد تک بے حس ہوچکا ہے۔ اس کے عوض میں انھوں نے ایک آہنگِ باصرہ ( OPTICAL RHYTHM ) سے حسیاتی وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ بنگالی کے ایک جدید شاعر کی کسی نظم کا ایک مصرع ملاحظہ فرمایئے:۔

$$(\text{পা মি} + \text{ঘা মি})^{২} = \text{পা}^{২}\text{মি}^{২} + \text{ঘা}^{২}\text{মি}^{২} + ২\ \text{পা ঘা মি}^{২}$$

اس سے قطع نظر کہ مندرجۂ بالا مصرع کہاں تک شاعری کہلانے کا مستحق ہے، ہمیں اس امر پہ غور کرنا ہے کہ کس طرح کے آہنگ نے اس مصرع کو اپنے مجموعۂ کلام میں جگہ دینے پہ شاعر کو مجبور کیا۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب "آہنگِ باصرہ" کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے؟ معنوی اعتبار سے مندرجۂ بالا مصرع ایک پاگل اور پڑھے لکھے عاشق کی خود کلامی کو ظاہر کرتا ہے۔

کارلائل نے شاعری کو "موسیقانہ خیالات" کے نام سے اور ایڈگر ایلین پو نے اسے "موزوں جمالیاتی تخلیق" کے نام سے موسوم کیا ہے۔ الغرض ان دونوں ادبار نے موسیقی کے ساتھ شاعری کی گہری وابستگی کو تسلیم کیا ہے لیکن میکولے شاعری کا جو تصور اپنے سامنے رکھتے ہیں، اس کا تعلق آہنگِ باصرہ سے بہت گہرا ہے۔ وہ شاعری کو ایک ایسا آرٹ تصور کرتے ہیں جس میں الفاظ کے استعمال سے تخیل میں وہی کیفیت پیدا کی جاتی ہے، جو ایک مصور رنگ کے استعمال سے پیدا کرتا ہے۔ میکولے کا یہ قول گویا جدید شاعری کی کامیاب تفسیر ہے۔ مصوری میں سمبلزم، امپرشنزم، اکسپرشنزم، کیوبزم، سرریلزم وغیرہ جتنی بھی جدید تحریکیں وجود میں آئیں، جدید شاعری نے ان تمام تحریکات سے براہِ راست اثر قبول کیا۔ اس وقت مشہور مصور پکاسو کا یہ قول یاد آرہا ہے کہ "بعض مصور ایسے ہیں جو سورج کو ایک پیلے نقطے میں تبدیل کرتے ہیں۔ لیکن بعض ایسے مصور بھی ہیں جو اپنے فنی ادراک کی مدد سے ایک پیلے نقطے کو سورج بنا دیتے ہیں" اور پیلے نقطے کو سورج بنا دینا ہی جدید فنِ شاعری و مصوری کا کمال ہے۔ اب آیئے بین الاقوامی ادب میں جدید شعری تحریکات کا جائزہ لیں۔

انقلابِ فرانس (۱۸۳۰ء) کے بعد واقعیت ( REALISM ) ہی سب سے پہلی ادبی تحریک تھی جس نے فرانس، روس، انگلینڈ، جرمنی، امریکہ، اسپین، اسکانڈی نیویا، الغرض مغرب کے تقریباً تمام ممالک پر ۱۸۵۰ء سے ۱۸۸۰ء تک اپنا سکہ جما لیا۔ مقامی رنگ میں زندگی کا ہر معمولی سے معمولی مسئلہ موضوعِ سخن کا درجہ پانے لگا اور شعر میں روزمرہ کے الفاظ کا استعمال ہونے لگا۔ ۱۸۳۹ء میں فوٹوگرافی کی ایجاد ہونے کی وجہ سے شعراء نے اس کے تتبع میں یہ سوچا کہ ایک فنکار کو ایک ایسا اسلوب اپنانا

چاہیے جو بہت مناسب الفاظ میں حقیقت کی عکاسی کرے۔ انیسویں صدی کے واقعیت پسند ادباء میں فلوبرٹ، ترگنیف، ٹالسٹائی، دوستووسکی، جارج ایلیٹ، تھوماس مان، موپساں، کیلر، البسن وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ بیسویں صدی کی جدید واقعیت قنوطیت پسندی کی حامل ہے اور موجودہ سوسائٹی کی بے تعلقی کا مظہر۔ اس کے برعکس روس میں اشتراکی واقعیت (SOCIALIST REALISM) مروج ہے جس کا مقصد ہے مارکسی نظریات کی فنکارانہ عکاسی۔ ٹالسٹائی اور شولوخوف وغیرہ کو اس اشتراکی واقعیت کے پیش رو ہونے کا درجہ حاصل ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ یورپ میں واقعیت کی تحریک سے بہت پہلے (یعنی اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں) ہندوستان میں اردو کا ایک ایسا شاعر نظیر اکبرآبادی بستا تھا جو موضوعِ سخن اور اندازِ بیان ہر حیثیت سے واقعیت پسند شاعر کہلا سکتا ہے۔ انھوں نے "ہولی" "پیسہ" "آدمی" "کوڑی" "روٹی" وغیرہ پر جو واقعیت پسند نظمیں کہی ہیں، ان میں موضوعات کے تنوع کے علاوہ اسلوب کا تیکھا پن ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ ۱۹۳۵ء سے حصولِ آزادی تک اشتراکی واقعیت کو خاص طور پر فروغ حاصل ہوا۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء کے درمیان جس وقت اردو اور ہندی میں ترقی پسند تحریک عروج پر تھی، اسی زمانے میں آڈن، اسپنڈر، اور سی۔ ڈے۔ لوئس وغیرہ انگریزی کے شعراء نے بھی اپنی نظموں میں مارکس اور فرائڈ کے نظریات سے گہرا اثر قبول کیا تھا۔

نظریۂ ڈارون سے اثر قبول کرنے کے بعد واقعیت نے فرانس اور جرمنی میں ۱۸۶۵ء کے لگ بھگ طبعیت (NATURALISM) کی شکل اختیار کر لی۔ طبعیت متقاضی ہے کہ انسان کو میراث اور ماحول کی پیداوار تصور کرنا چاہیئے۔ اس میں انسانی فطرت اور بد رتر داسوسائٹی کی خرابیوں کے پسِ پردہ میراث اور ماحول کے اثرات کی عکاسی کو اہم سمجھا جاتا ہے۔

انیسویں صدی کی واقعیت نے تاثریت (IMPRESSIONISM) کے لئے راستہ ہموار کر دیا تھا۔ تاثریت نے مصوروں کو اسٹوڈیو کی چار دیواری سے نکال کر قدرت کی کھلی فضا میں لا کھڑا کر دیا اور قدرت کے ہر لمحہ کے بدلتے ہوئے رنگ کو بغیر غور و فکر کئے، فن کے موقلم سے قلم بند کر لینا ضروری قرار دیا۔ لہٰذا فنکار کے ذہن میں اشیاء پہلی نظر میں جو تاثرات پیدا کرتی ہیں ان کی ہو بہو اور مکمل عکاسی اس طرح کرنا جس سے شاعر یا مصور کی شخصیت کا اظہار نہ ہو، تاثریت کا اہم مقصد ہے۔ اشیاء سے متعلق غور و فکر کر کے شخصی جذبات و احساسات کے اظہار کی اجازت اس میں نہیں ملتی بلکہ زندگی کے غیر متعلقانہ مشاہدات کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ طبعیت پسندوں کے برعکس تاثریت پسند شعراء نے قدرت کے مناظر سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا۔ گون کورٹ نے پہلی بار ۱۸۵۶ء میں تاثریت کی تحریک کا آغاز کیا۔ امپریشنسٹ شعراء "PINK PIGS BLOSSOMING UPON THE HILLSIDE" جیسی شاعری کرنے لگے۔ اڈلبرٹ اسٹفٹر نے جرمنی زبان میں اس تحریک کو قبولِ عام بخشا۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز کے تاثریت پسند ادباء و شعراء میں جیکوبسن، تھوماس مان، رلکے وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ تاثریت نے جس اسلوب کو اپنایا وہ علامت پسندی (SYMBOLISM) کی تحریک کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔

فرانس کے ادیب جین موریس (JEAN MOREAS) نے پہلی بار ۱۸ ستمبر ۱۸۸۶ء میں علامت پسندی (SYMBOLISM) کی اصطلاح کا استعمال کیا ہے۔ حالانکہ فرانسیسی شاعری میں علامت پسندی کا آغاز بودلیئر کی شاعری سے ہوا لیکن اس کے بعد کے شعراء ورلین، لوفورگ، رمباؤد، ملارمے اور والیری نے اس تحریک کو قبولِ عام بخشنے میں اہم حصہ لیا۔ علامت سے مراد ایک ایسا لفظ یا ایک ایسا ذہنی پیکر ہے جس کی ظاہری معنویت کے علاوہ ایک وسیع باطنی معنویت

ں ہوتی ہے۔چونکہ شاعر کے بعض ماورائی اور مابعد الطبیعی تجربات کے اظہار کیلئے مروجہ الفاظ کا ذخیرہ کافی نہیں ہوتا اس
ئے وہ اپنے ان تجربات کو ظاہر کرنے کے لئے علامت کی مدد حاصل کرتا ہے۔مثلاً اقبال کے یہاں "شاہین" زندگی کی اس ماورائی
فیت کی علامت ہے جسے "تگاپوئے دمادم" سے منسوب کیا جاسکتا ہے' لیکن پھر بھی اس کی مکمل کیفیت کا اظہار ممکن نہیں۔اسی
رح ایلیٹ نے زندگی کے خشک پہلوؤں کے لئے ROCK کی علامت کا استعمال کیا ہے۔غرض کہ علامت بہ ظاہر چند الفاظ میں
ود رہنے کے باوجود رمز وایما کی وجہ سے اپنے دامن میں کافی وسعت کی گنجائش رکھتی ہے بالفاظ دیگر' علامت کا استعمال
یا کو کوزے میں سمونے کے مصداق ہے۔چونکہ ایک علامت کے پس پردہ مختلف قسم کے پیچیدہ جذبات کی کارفرمائی ہوتی
ہے' اس لئے علامت کی صراحت ہمیشہ ممکن نہیں۔فرانس کے علامت پسند شعراء نے علامتوں کی مدد سے داخلیت اور خارجیت
کے درمیان اور علتِ فاعلی اور علتِ غائی کے درمیان ہر طرح کے فرق کو ختم کردیا۔ان لوگوں نے خود شاعر کے اندر ایک
مابعد الطبیعی کائنات کا سراغ لگایا اور حسن پرستی کے ساتھ ساتھ ماورائی حقیقت کی بابت متصوفانہ مزاج کا ثبوت دیا۔علامت
پسندی کے باوجود بودلیئر کی شاعری میں ابلاغ کا عنصر بدرجۂ اتم موجود ہے۔لیکن ان کے بعد کے علامت پسند شعراء کے
یہاں اس قدر ذاتیت پر مرکوز علامتیں نظر آتی ہیں کہ ان کے ابلاغ میں رکاوٹیں محسوس ہوتی ہیں اور شعر میں ابہام کی
وجہ سے قاری کو شاعر کے مرکزی جذبات تک پہنچنے کے لئے عموماً دقت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ملارمے نے کہا ہے کہ "شاعری میں
علامات وکنایات کا ہونا بہت ضروری ہے۔کسی شے کو اس کے مروجہ نام سے پکارنا شعر کے تین چوتھائی حسن کو ختم کردینا ہے
شعر کی لذت یا بی عبارت ہے اس نشاط و انبساط سے جو ہمیں اس کے معنی کی تلاش میں قدم قدم پر حاصل ہوتا ہے۔" حالانکہ
اقبال نے بھی کہا ہے کہ :-

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است — حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

لیکن ان کے کلام میں وہ ابہام نہیں جو عموماً علامت پسند گروپ کے شعراء میں پایا جاتا ہے۔

علامت پسندی کا آغاز دنیائے ادب کے لئے ایک اہم واقعہ ہے۔کیونکہ اس کے بعد کی تقریباً تمام ادبی تحریکوں
میں علامت پسندی اپنی شکل بدل بدل کے خود کو ظاہر کرتی رہی اور دنیا کی تقریباً تمام ترقی یافتہ زبانوں پر معنوی لحاظ
سے اس کا اثر بہت گہرا پڑا۔آرتھر سائمن نے انگریزی کے کہنہ مشق شاعر ایٹس کو پہلی بار ملارمے کے کلام سے متعارف
کرایا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایٹس اپنی آخری عمر میں علامت پسندی کی طرف مائل ہو گئے اور انگریزی ادب کے سامنے
علامت پسندی کا ایک اعلیٰ اور عمدہ نمونہ پیش کیا۔جارج اور رِسکے نے جرمنی زبان میں علامت پسندی کے متصوفانہ
مزاج کے سائے میں شخصی فن کو فروغ دیا۔روبن ڈاریو کے ذریعہ علامت پسندی فرانس سے اسپین تک پہنچی اور وہاں کے
مقامی رنگ میں میکھیڈوسس اور جمینز نے اسے ایک نئی شکل میں پیش کیا۔

اس تحریک سے متاثر ہو کر اردو شاعری میں، میراجی کے اسکول کے علاوہ مختار صدیقی' ن۔م۔راشد' مجید امجد
اختر الایمان وغیرہم نے علامت پسند شاعری کا آغاز کیا۔میراجی نے فرائڈ کے نظریہ کے زیر اثر بعض موقعوں پر جنسی
ناآسودگی کو موضوع سخن قرار دیا اور علامتوں کی مدد سے اس جنسی گھٹن کو ظاہر کرنے کی کوشش کی۔فرانس کے علامت
پسند شعراء کی طرح ان کی علامتوں میں اکثر ابلاغ کا فقدان نظر آتا ہے۔ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے اپنی عہد آفریں نظم "خرابہ"
میں نظریۂ فرائڈ سے اثر قبول کرتے وقت اسے علامتی معنویت بخش کر موجودہ تہذیب کے اہم مسائل کو اپنے فن کی لپیٹ

میں لے لیا ہے۔ اس کے برعکس میراجی نے اپنی بعض نظموں میں جنسی ناآسودگی کو موضوع سخن قرار دے کر نظریۂ فرائڈ سے بہت سطحی فائدہ اٹھایا ہے جسے اعلیٰ ادب کا درجہ حاصل نہیں ہو سکتا۔

اردو کے علامت پسند شعراء میں اختر الایمان کا نام اس لئے اہم ہے کہ ان کے مشاہدات و تجربات کا کینوس بہت وسیع ہے اور وہ نئی نئی علامتوں کے استعمال کے باوجود نظم میں ابلاغ کے عنصر کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ اس کے علاوہ وہ اپنی نظموں میں آغاز، عروج اور انتہا کا خاص لحاظ رکھتے ہیں جو ان کی تخلیقات کو کامیاب شاعری کا لقب عطا کرنے کے لئے کافی ہے۔

الغرض بین الاقوامی ادب میں علامت پسندی کی غیر معمولی مقبولیت کا بہت بڑا سبب غالباً یہ ہے کہ اس نے شاعر کے پیچیدہ جذبات کے ساتھ ساتھ موجودہ حیات کے پیچیدہ مسائل کو علامتوں کی مدد سے اپنے فن کے دامن میں جذب کر لیا ہے۔ علامت پسند شعراء کا عموماً یہ سوچنا کہ علامتوں کے بغیر شاعری شاعری نہیں ہوتی، سراسر غلط ہے۔ کیونکہ ہمارے سامنے میر تقی میر اور میرا بائی کی والہانہ شاعری کی مثال موجود ہے جن کے کلام کی اثر آفرینی کا سبب علامتیں نہیں ہیں بلکہ ابلاغ میں جذبات کی افراط نی فراوانی ہے۔

علامت پسندی کے بعد کی تحریک کا نام استقبالیت (FUTURISM) ہے۔ اطالی میں مارینٹی نے ۲۰ فروری ۱۹۰۹ء کو اپنے فرانسیسی مضمون "MANIFESTE DU FUTURISME" میں اس تحریک کی بنا ڈالی۔ استقبالیت پسندوں نے ماضی سے رشتہ منقطع کر کے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے مشین ایرو پلین، فیکٹری کا لحاظ رکھتے ہوئے شاعری شروع کی۔ نطشے، سارل اور برگساں کے فلسفوں سے ان کی شاعری کو تقویت پہنچی اور ان لوگوں نے سارل اور نطشے کے فلسفوں کو سیاست میں بھی داخل کر دیا۔ فاشزم کی ہمت افزائی کی گئی اور جنگ کو دنیا کی آسودگی کا سبب قرار دیا گیا۔ اسلوب اور انداز بیان کے اعتبار سے ان لوگوں نے الفاظ کے استعمال میں آزادی کو مدنظر رکھا اور منطقی اور استدلالی جملوں کے استعمال سے احتراز کیا۔ اس کے علاوہ شاعری میں کیمیائی اصطلاحات، ریاضی کے فارمولے اور بے معنی ہم آواز الفاظ (ONOMATOPOEIA) کے استعمال کو جائز قرار دیا گیا۔ یہ تحریک زیادہ دنوں تک زندہ نہ رہ سکی اور ۱۹۲۴ء میں ختم ہو گئی۔ استقبالیت ملحدانہ (NIHILIST) رجحان کی حامل ہونے کے باوجود یورپ کے ادب پر اس کا اثر بہت گہرا پڑا اور اس نے اس کے بعد کی تحریکوں مثلاً کیوبزم، ڈاڈاازم، اکسپرشنزم اور سرریلزم کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔ استقبالیت روس میں پہنچ کر انانی استقبالیت (EGO FUTURISM) اور مکعبی استقبالیت (CUBO FUTURISM) ان دو گروپ میں منقسم ہو گئی۔ پہلے گروپ کے رہنما آنگر سیوریانن نے قواعد کی پابندی سے خود کو آزاد کر کے الفاظ کے بے دستور استعمال کو جائز قرار دیا۔ کیوبو فیوچرسٹ ادبا میں مایا کووسکی شامل ہیں جنھوں نے روس کے کلاسیکی ادب (بشمولیت گورکی) کے ادبی رجحان سے کنارہ کشی اختیار کر کے مشینی انکشافات کی ہمت افزائی کی۔ لیکن ۱۹۱۷ء کی جنگ عظیم کے بعد مایا کووسکی استقبالیت پسندی کو ترک کر کے رجعت پسندی کی طرف مائل ہو گیا۔

مکعبیت (CUBISM) کی تحریک استقبالیت کی ہم عصر ہے۔ مصوری میں مکعبیت سے مراد جیومیٹری کی اشکال کا ایک ایسا اجتماع ہے جو بادی النظر میں غیر مربوط معلوم ہو، لیکن غور سے دیکھنے پر پوری چیز ایک کیوب کے اندر سجایا ہوا مصور کا کوئی نادر تجربہ نظر آئے۔ شاعری میں مکعبیت سے مراد غیر مربوط ذہنی پیکروں (IMAGES) اور

نامطابق بیانوں کا امتزاج ہے جس میں ایک داخلی ربط و تسلسل قائم کیا جاتا ہے۔ اس کے لئے کبھی کبھی جیومیٹری کی اصطلاحات کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ ایسی شاعری تجربات کو مختلف اجزاء میں پریشان کر کے انھیں نئے انداز میں پھر سے ترتیب دیتی ہے گویلوم اپولنئر، کمنگس اور کینتھ رکس روتھ وغیرہ نے شاعری میں مکعبیت پر تجربے کئے ہیں۔

علامت پسند گروپ کے شعراء جو غیر ضروری اور نمائشی الفاظ کا بکثرت استعمال کرتے تھے، اس کے ردعمل کے طور پر ٹی۔ ای۔ ہیوم کی رہنمائی میں ایذرا پاؤنڈ نے ۱۹۱۲ء میں پیکریت (IMAGISM) کی بنا ڈالی جس میں شاعرانہ تجربات کے اظہار کے لئے مناسب ترین ذہنی پیکر کے استعمال کو ضروری سمجھا جانے لگا۔ اس تحریک کا آغاز دراصل ہیوم کے ایک شاعرانہ کلب سے ہوا جس کی بنا ۱۹۰۸ء میں ڈالی گئی تھی۔ شروع میں ٹیگور، ایٹس اور لارنس کو بھی اس تحریک سے وابستہ کیا گیا تھا، لیکن بعد میں ان لوگوں کو علیٰحدہ کر دیا گیا۔ ۱۹۱۳ء میں مس آمی لوئل نے اس تحریک کی رہنمائی کی اور بعد میں VORTICISM کی بنا ڈالی جس میں مناسب ترین الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ کلام میں سادگی، حسن ہم آہنگی، خیالات کی آزادی وغیرہ صفتوں کو بھی ضروری سمجھا جانے لگا۔ SOME IMAGISTS (۱۹۱۵ء) کے پیش لفظ میں ایذرا پاؤنڈ نے پیکریت کے لئے ذیل کے منشورات کو ضروری سمجھا ہے:-

۱۔ عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال۔
۲۔ نئے نئے موڈ کے اظہار کے لئے نئے نئے آہنگ کا استعمال۔
۳۔ موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی۔
۴۔ ذہنی پیکر کا استعمال اور مبہم عمومیت سے احتراز۔
۵۔ غیر واضح اور مبہم شاعری کی بجائے ٹھوس اور واضح شاعری کی تخلیق۔
۶۔ مرکزیت کو شاعری کی روح تسلیم کرنا۔

لفظ "ذہنی پیکر" دراصل اپنے دامن میں کافی وسیع معنویت رکھتا ہے جو بقول آئی۔ اے رچرڈس تحریر شدہ الفاظ سے وابستہ ذہنی پیکر سے شروع ہو کر آزادانہ ذہنی پیکر، اشارات، ہیجانات، جذبات اور مجموعی تاثر کے مدارج ہوتے ہوئے ہمیں نشاط و انبساط عطا کرتا ہے۔ اس معنیٰ میں شعر کی ہر وجدانی کیفیت کو ذہنی پیکر سے منسوب کیا جا سکتا ہے اور ذہنی پیکر کے حصار میں تشبیہات، استعارات اور علامات یہ تمام چیزیں بھی آ سکتی ہیں لیکن پیکری شعراء جس معنیٰ میں "ذہنی پیکر" کی اصطلاح کا استعمال کرتے ہیں، وہ ان سب سے قدرے مختلف ہے۔ وہ لوگ عموماً فطری اشیاء کے چلتے پھرتے مناظر کو ذہن میں غیر منطقی اور غیر استدلالی طور پر مرتب کر کے اس میں سے ایک ماورائی کیفیت پیدا کرنا چاہتے ہیں یا اپنے ماورائی تجربات کے اظہار کے لئے مادی اشیاء سے مماثلت کا رشتہ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ ان کے خیال میں، ذہنی پیکر فطری اشیاء کا ذہنی انعکاس ہونے کی وجہ سے ان ذہنی پیکروں سے متعلق قارئین کا ردعمل اسی طرح متنوع ہونا چاہیئے جیسا کہ کسی فطری شے مثلاً ندی، پہاڑ، جھیل یا جنگل کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ یہ ردعمل جس قدر وسیع اور متنوع ہوگا، شعر کی وجدانی کیفیت میں اسی قدر اضافہ ہوگا، لہٰذا شاعری کی قدریں اسی قدر بلند ہوں گی۔ مختلف اشیاء کی باہمی مطابقت و مماثلت (ANALOGY) کے ذریعہ ذہن میں تعلقات کی کڑیاں پیش کر کے جو وجدانی کیفیت پیدا کی جاتی ہے، اس کا اصول پیکری شعراء نے فرانس کے فلسفی برگساں سے اخذ کیا ہے۔ اس مماثلت میں اشیاء جس قدر ایک دوسرے کے قریب ہوں گی، اسی قدر شعری قدریں

کم ہوتی جائیں گی اور ذہنی پیکر تشبیہہ کے قریب ہوتا جائے گا۔ مثلاً میراجی کا یہ مصرع لیجئے :-

ع　چوم ہی لے گا بڑھ آیا کہیں کا کوّا!

یہاں سوئی ہوئی شاعر کی محبوبہ کی آنکھ کا کاجل رخسار تک بہہ آنے کی وجہ سے اس کاجل کی صورت کوّے سے ملتی جلتی ہے۔ یہاں کاجل اور کوّے میں ظاہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ اس لئے اسے ایک معمولی ذہنی پیکر کہا جائے گا۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ذہنی پیکر مادی اشیاء کے ذہنی انعکاس کے لئے ہی مخصوص ہے، لہٰذا اسے عینی (VIS-UAL) ہونا چاہیئے اور اس میں تجرید کو کوئی دخل نہیں۔ لیکن ان کا یہ خیال غلط ہے۔ مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر لیجئے جس کے دوسرے مصرعے میں تجریدی ذہنی پیکر (ABSTRACT AMAGE) بہ حسن کمال کار فرما ہے :-

مہرباں ہوکے بلا لو مجھے چاہو جس وقت　　　میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

یہاں خیالات کی کڑیاں ذہنی پیکر کے لئے وہی کام کرتی ہیں جو مادی اشیاء کے باہمی تعلقات کی کڑیوں سے انجام پا سکتے ہیں۔

سی۔ ڈے۔ لوئیس کامیاب شاعرانہ ذہنی پیکر کے لئے شدت (INTENSITY) تازگی (FRESHNESS) اور قوتِ ابلاغ (EVOCATIVE POWER) ان تینوں عناصر کو از حد ضروری سمجھتے ہیں۔ شدت سے مراد کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنویت ادا کرنا۔ ایک شدید ذہنی پیکر مفہوم کی جذباتی لہروں سے معمور ہوتا ہے تاکہ ہر قاری کا ردعمل اس کے ذاتی تجربات کی وجہ سے دوسرے قاری سے مختلف ہو سکتا ہے۔ دورِ جدید کے ناقدین نے زمانۂ قدیم کے بعض شعراء میں بھی خوبصورت علامتوں اور ذہنی پیکروں کا سراغ لگایا ہے۔ دراصل زمانۂ قدیم کے شعراء ان چیزوں کو محض تشبیہات اور استعارات تصور کرتے تھے، جن کی خوبیٔ نہانی کا جدید ناقدین نے انکشاف کیا ہے۔ بین الاقوامی ادب میں پیکری شاعری کی تحریک سے تقریباً نصف صدی پہلے، غالب کے کلام میں جس قدر کثرت سے نادر اور خوبصورت ذہنی پیکر کا استعمال نظر آتا ہے، اس پر غور کرنے سے ہمیں بے حد تعجب کرنا پڑتا ہے۔ بہرکیف قدیم و جدید شعراء کے کلام سے پیکری شاعری کی چند خوبصورت مثالیں درج ذیل کر رہا ہوں :-

۱۔ "سفید سلک کی پوشاک پہنے آئینہ ہاتھ میں لئے وہ اتنی خوبصورت معلوم ہوتی تھی جیسے کہ کف آلود سمندر یا موسمِ خزاں کی چاندنی"　　　(کالی داس)

۲۔ ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج　　　میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں　　　(غالب)

۳۔ رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا　　　جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا　　　(غالب)

۴۔ چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے　　　سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے　　　(غالب)

(بعض جدید شعراء SYNESTHESIA کا جو تجربہ کر رہے ہیں، اس کی مثال غالب کے مذکورہ بالا شعر میں پائی جاتی ہے۔ یہاں شعلہ اور آواز ان دونوں اشیاء کی دو مختلف کیفیتوں کو بیک وقت یکجا پیش کیا گیا ہے۔ یعنی ایک طرح کے حس سے وابستہ ذہنی پیکر کے ساتھ دوسری طرح کے حس سے وابستہ ذہنی پیکر کے امتزاج کی وجہ سے ہمارا ذہن و شعور نئے قسم کے جذباتی تجربات سے دوچار ہوتا ہے)

۵۔ "کالے رکپول تلے اک بندو نینے رجل - اجل - یہ تاج محل"　　　(ٹیگور)

یعنی عارضِ وقت پر دمکتا ہوا ایک قطرہ آنسو - یہ تاج محل

۶ ـ جس طرح ڈوبتی ہے کشتیٔ سیمینِ قمر — نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل — چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم — موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا (اقبال)

۷ ـ "THE APPARITION OF THESE FACES IN THE CROWD
PETALS ON A WET BLACK BOUGH"
(ایذرا پاؤنڈ)

۸ ـ "LET US GO THEN YOU AND I
WHEN THE EVENING IS SPPEAD OUT AGAINST THE SKY
LIKE A PATIENT ETHERISED UPON A TABLE"
(ٹی۔ایس۔ایلیٹ)

اب دورِ جدید کے چند اردو شاعروں سے مثالیں ملاحظہ فرمائیے :-

۱۔ متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے — کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے — ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے (فیض)

۲۔ کتنے اصنامِ ناتراشیدہ — پتھروں ہی میں کسمساتے ہیں (پرویز شاہدی)

۳۔ اس سے پہلے کہ شبِ ہجر کے گہرے سائے
گرمیٔ صبحِ درخشاں سے پگھل کر رہ جائیں
اس سے پہلے کہ ستاروں پہ بادلوں کی گھٹا چھا جائے
اس سے پہلے کہ یہ شبنم کے گہر ہائے لطیف
صدفِ نورِ سحر میں کھو جائیں
تم اگر چاہو تو آ سکتے ہو
جاوداں زیست کے لمحوں کو بنا سکتے ہو (امجد نجمی)

۴۔ شبنم سے یہ شعلوں کی جبیں دھلتی ہے
کرنوں سے یہ کلیوں کی گرہ کھلتی ہے
یہ رنگ، یہ رس، یہ مسکراہٹ، یہ نکھار
یا نور کی موجوں میں شفق گھلتی ہے (فراق)

۵۔ انگڑائی فرطِ شرم سے یوں ٹوٹنے لگی
گویا صنم کدے میں کرن پھوٹنے لگی (جوش)

۶- دل پہ جب ہوتی ہے یادوں کی سنہری بارش
سارے بیتے ہوئے لمحوں کے کنول کھلتے ہیں
پھیل جاتی ہے ترے حرفِ وفا کی خوشبو
کوئی کہتا ہے مگر روح کی گہرائی سے
شدتِ تشنہ لبی بھی ہے ترے پیار کا نام (سردار جعفری)

۷- یہ موج خیزیٔ طوفانِ بحر بے رفتار — یہ رقص کوشیٔ ذراتِ عرصہ گاہِ جمود
نمود کوششِ ناپختۂ مذاقِ حیات — حیاتِ بے خود و دارفتۂ شرابِ نمود
اور اس نظامِ روش میں یہ آدمِ بدبخت — فسردہ پا بہ گل و سر زادِ عصا پر درود (اجتبیٰ رضوی)

۸- اٹھ گیا رات کے چہرے سے ستاروں کا کفن
سبزہ و گل پہ ابھی تک ہے وہی پہلا نکھار
صبح کی آنکھ میں انگڑائیاں لیتا ہے خمار (اختر الایمان)

۹- نئی سحر سے کہو ساز چھیڑے کرنوں کا
افق کے لب پہ اجالوں کے گیت رقصاں ہیں (حرمت الاکرام)

۱۰- جل بجھیں چشم و عارض کی شادابیاں
عشق اور عقل پر گردِ غم جم گئی
منجمد ہو گئے رنگ و بو کے کنول
میرے جذبات کی بے رُخی دیکھ لو
ہانپتی کانپتی شاعری دیکھ لو (مظہر امام)

۱۱- رکی رکی سی ہیں یوں گردشیں زمانے کی — کسی نے وقت کی گردن مروڑ دی جیسے (محمود سعیدی)

۱۲- مری سانس کا سلسلہ
ایسے ٹوٹے کہ اک مست جھونکے کی مانند گرتی لڑھکتی ہوئی عمر میری
ہری، لانبی، مخمل سی، خوشبو بھری گھاس میں
اپنے ننگے بدن کو اتارے
نہ آنسو گرائے نہ دامن پسارے
فقط ہاتھ کے الوداعی اشارے سے
اپنے تعاقب میں آتے پرندوں کو رخصت کرے
اور خود گھاس کی جھیل میں ڈوب جائے (وزیر آغا)

۱۳- حروف و الفاظ کے ذخیرے
یہی ہیں وہ دائرے کہ جن میں اسیر تم بھی ہو اور میں بھی

تمہارا یہ نام چند حرفوں سے، چند لفظوں سے مل کے بنتا ہے
چاہے مفہوم اس کا کچھ بھی ہو، چاہے مفہوم سے وہ خالی ہو
چاہے اس کیفیت کے برعکس ہو جو تم میں نمود پاتی ہے
ایسی اک روح جو کسی جسم میں کسی آئینے میں اترتی ہے
ایک پیکر میں ڈھل گئی ہے (خلیل الرحمٰن اعظمی)

۱۴- ایک آہنگِ نا سرائیدہ سینۂ مطربِ حیات میں ہے
ہمہ تن گوش منتظر جس کا سازِ دل بزمِ کائنات میں ہے (کرامت علی کرامت)

۱۵- رنگوں کے سوکھے ساحل پر
خوشبو کی گیلی موجوں نے
یادوں کے موتی بوئے ہیں (عادل منصوری)

۱۶- کسی جاگتے سائے کی سوئی آنکھوں میں بیتے دنوں کے سسکتے سہارے
کسی اونگھتی راہ کے سرد سینے کو
سہلا رہے ہیں (شہریار)

بنگالی زبان کے پیکری شعراء میں پریمیندر متراا اور اڑیا زبان کے پیکری شعراء میں سچی راؤت رائے خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

امپرشنزم کے رد عمل کے طور پر فرانس کے مصور ہروے نے ۱۹۰۱ء میں اظہاریت (EXPRESSIONISM) کی بنا ڈالی اور آسٹریا کے ادیب ہرمان باھر نے ۱۹۱۳ء میں پہلی بار ادب میں اس کا تجربہ کیا۔ امپرشنزم میں فنکار اپنے ذاتی جذبات و تخیلات کا اظہار نہ کر کے خارجی ماحول پہلی نظر میں جو تاثر پیدا کرتا ہے، اسی کو قلم بند کر لیا کرتے ہیں۔ لیکن اظہاریت کے لئے فنکار کے شخصی جذبات و تخیلات (جو ذہنِ شاعر میں خارجی ماحول کا رد عمل ہوتے ہیں) کے اظہار کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ یہ تحریک جرمنی ادب میں پہلی جنگ عظیم کے قبل سے ۱۹۲۳ء تک فروغ پاتی رہی اور اس نے سرریلزم کی تحریک کو خاص طور پر متاثر کیا۔ برگساں کے فلسفۂ حیات، ہسرل کے نظریۂ ذکاوت اور فرائڈ کے تحت الشعور کی علامتی حیثیت نے اس تحریک پر کافی اثر ڈالا۔ مادی اشیاء کی خارجی شکلوں سے استدلالی طریقوں پر جو اصلیت حاصل ہوتی ہے، اسے نظر انداز کر کے اظہاریت پسند شعراء ان اشیاء کے باطن میں گہری معنویت کی تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً راقم الحروف کا یہ بند لیجئے:۔

پہاڑوں پر یہ ابر کے ٹکڑے ایسے ہیں جیسے
کوئی سانپ ڈس کر کسی جانور کو
تھکا ہارا خاموش بیٹھا ہوا ہو

یہاں پہاڑوں پر ابر کے ٹکڑوں کو دیکھنے کے بعد شاعر کے تصور میں جو ذہنی پیکر ابھرتے ہیں، وہ کسی منطقی استدلال سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ ماحول کی زہرناکیوں کے پس پردہ شاعر کی داخلی تھکن کے مظہر ہیں۔

اظہاریت پسندوں کا اسلوب بیانیہ نہیں بلکہ رمزیہ ہے، لہٰذا علامت پسندی سے اظہاریت پسندی کی ایک حد تک

مشابہت پائی جاتی ہے، اظہاریت پسندوں نے کبھی بے جان اشیاء کو ذی روح تصور کیا ہے تو کبھی نوعِ انسان کو بے جان مشین تصور کیا ہے۔ ہیم، ہیلڈ، جارج قیصر، سورنج، کارن فلڈ وغیرہ مشہور اظہاریت پسند شعراء و ادباء ہیں۔

کرک گارڈ، نطشے اور ہسرل کے نظریات سے متاثر ہو کر بیسویں صدی کے آغاز میں وجودیت (EXISTENTIA-LISM) کی بنا پڑی جس میں سوچا جاتا ہے کہ انسان کا وجود اپنے ماحول کے درمیان تشکیلی دور سے گذرتا ہے اور انسان اپنی قوتِ ارادی کے ذریعہ اپنے تاریک ماحول سے خود کو نکال لینے کا اہل بن سکتا ہے۔ قوتِ ارادی کے اسی عمل کو وجودیت پسند ادباء ENG-AGEMENT کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ فرانس میں سارتر، مالرو، البیر کامیو وغیرہ کے زیرِ اثر اس تحریک کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ فرانسس پونج فرانس کے ایک قابلِ ذکر وجودیت پسند شاعر ہیں۔ میرے خیال میں اقبال بھی ایک وجود پسند شاعر ہیں اور جمیل مظہری بھی۔ اقبال کے کلام میں ENGAGEMENT کا عمل انہیں اِدھر اُدھر بھٹکنے نہیں دیتا، بلکہ قادرِ مطلق تک پہنچا دیتا ہے۔ لیکن جمیل مظہری کا کلام مغرب کے دیگر وجودیت پسند شعراء کی طرح خالقِ مطلق سے متعلق شاعر کے جذبۂ تشکیک کا مظہر ہے۔

انیسویں صدی کی علامت پسند تحریک نے اس کے ہم عصر فرائڈین تحت الشعور کی سائنسی تحریک سے اثر قبول نہیں کیا تھا۔ لیکن یہ دونوں تحریکیں فوق الواقعیت (SURREALISM) میں پہنچ کر آپس میں مل گئیں اور خواب، پاگل پن، خوابِ بیداری (DAY DREAMS) سے وابستہ موضوعات کو بھی شاعری و مصوری میں اہم مقام دیا جانے لگا۔ اسی تحریک کا آغاز دراصل ۱۹۱۶ء میں ڈاڈاازم کی شکل میں ہوا جس کے لکھنے والوں میں زاما، ہنس آرپ اور انڈری بریٹن قابلِ ذکر ہیں۔ ڈاڈاازم میں بچوں کی توتلی بولی کے ہم آواز الفاظ کے استعمال سے روایتی اور بورژوائی قدروں کے خلاف آواز بلند کر کے موجودہ تہذیب کے کھوکھلا پن کا اظہار کیا جاتا ہے۔ یہ توتلاہٹ دراصل موجودہ حیات کی بکھری ہوئی آوازوں کی بازگشت ہے۔ بہر کیف ۱۹۲۰ء میں زاما اور بریٹن کے درمیان اختلافِ رائے ہونے کی وجہ سے بریٹن نے ۱۹۲۴ء میں فوق الواقعیت کی بنا ڈالی اور شعر کہتے وقت غیر ارادی (AUTOMATIC) طور پر الفاظ کے انتخاب کو ضروری قرار دیا تاکہ کلام میں خواب کی سی کیفیت پیدا ہو سکے، کیونکہ خواب میں انسان کے ارادے کو دخل نہیں ہوتا۔ چونکہ فوق الواقعیت میں خیالات فیلِ بے زنجیر کی طرح آزاد ہوتے ہیں، اس لئے شاعر غیر مربوط اور بے معنی ترکیبوں کو ایک ساتھ اس طرح پرو دیتا ہے جن کا مطلب عموماً شعر کی تخلیق کے بعد ہی سمجھ میں آتا ہے، اس سے قبل نہیں۔ بے۔ مار بیٹین نے فوق الواقعیت کے متعلق فرمایا ہے کہ "اگر تحت الشعور کی غیر ارادی (AUTOMATIC) زندگی کو عقل کے نور سے دور کر دیا جائے، تو یہ زندگی کسی نئی شے کی تخلیق کی اہلیت نہیں رکھتی چونکہ فوق الواقعیت خیالات کے واقعی عمل (REAL FUNCTIONING OF THOUGHT) کا مظہر ہے، اس لئے اس میں شاعری خیالات کی طرح بذاتِ خود وسیع بن جاتی ہے۔ نتیجتاً اس وسعت کے درمیان اپنا وجود کھو بیٹھتی ہے۔" لیکن میرے خیال میں اس طرح کی شاعری غیر ارادی طور پر معرضِ وجود میں آنے کے باوجود شاعر کے مرکزی جذبات کی باگ ڈور میں بندھی رہتی ہے۔ اس لئے فوق الواقعیت میں بھی کامیاب شاعری کی تخلیق ہو سکتی ہے بشرطیکہ اس کے ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی موجود ہو۔

مندرجۂ بالا تحریکوں کا اثر دنیا کی تقریباً تمام ترقی یافتہ زبانوں پر پڑا۔ وقت کے جدید تقاضوں سے آخر کس کو

مفر ہو سکتا ہے ؟ دہلی کے بین الاقوامی ادبی سمینار (منعقدہ سنہ ۱۹۶۱ء) میں آلڈس ہکسلے نے ایک اہم سوال اٹھایا تھا۔ وہ یہ کہ "اس وقت دنیا میں لاکھ لاکھ لوگ ایسے بھی ہیں جنھوں نے گائے یا فصل کے کٹنے کا اپنی آنکھوں سے مشاہدہ نہیں کیا ہے۔ ایسے لوگوں کے لئے کیا شعر و ادب مواد فراہم نہیں کر سکتا ؟ وہ وقت قریب آ رہا ہے جب کہ ہوائی جہاز کو دیکھنے والوں کی تعداد گائے یا فصل دیکھنے والوں کی تعداد کے برابر ہو جائے گی۔" چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید شاعری میں جدید طرز حیات کی عکاسی لازمی اور لابدی ہے جس کے بغیر شاعری وقت کے تقاضوں پر پوری نہیں اتر سکتی۔

اس وقت بین الاقوامی ادب کے نئے لکھنے والوں کو کسی مخصوص ادبی تحریک سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ یہ لوگ مختلف ادبی تحریکوں سے بیک وقت اثر قبول کر رہے ہیں۔ ان میں سے بعض شعراء پھر سے پابند نظموں کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ لیکن ان پابند نظموں میں بھی شاعری کے وہ تمام تجربات شامل ہیں جن کی وساطت سے بیسویں صدی کی جدید شاعری یہاں تک پہنچی ہے۔ ان شعراء کے نزدیک شاعری ESCAPE نہیں بلکہ INSCAPE ہے۔

آج کل ٹکنک کو اس قدر اہمیت دی جانے لگی ہے کہ اسے شعراء "بات کہنے کا ذریعہ" تصور نہیں کرتے بلکہ حاصل مقصد تصور کرنے لگے ہیں اور یہی جدید شاعری کا بہت بڑا بحران ہے۔ نئے شعراء میں سے بہت کم ایسے ہیں جو اپنے سامنے کوئی خاص مقصد حیات رکھتے ہیں۔ حالانکہ تنقیدی شعور کی عمومیت کے ساتھ ساتھ ان شعراء کے مشاہدات و تجربات میں کافی وسعت پیدا ہو چکی ہے، لیکن ان میں بہت کم شعراء ایسے ہیں جو احساسات و جذبات کی آگ میں خود کو جلا کر شعر کہہ سکتے ہیں۔ اور جب تک خود شاعر احساسات و جذبات کی تپش میں جھلس کر شعر نہ کہے، تب تک اس کا اثر دیرپا نہیں ہو سکتا۔

مختلف زبانوں کے نئے لکھنے والوں پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شاعری کا اثر براہِ راست یا بالواسطہ بہت گہرا نظر آتا ہے۔ لیکن کم ہی لوگوں نے ایلیٹ کی اچھی اور بری شاعری میں امتیاز کیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے نئے لکھنے والے کمزور شاعری کو بھی اچھی شاعری سمجھنے لگے حالانکہ شاعری بذات خود ایک لطیف شے ہے۔ خود ایف۔ آر۔ لی۔ وِس کا خیال ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ بند

I GROW OLD ................ I GROW OLD

I SHALL WEAR THE BOTTOMS OF MY TROUSERS ROLLED

شاعری کے زمرہ میں شامل ہونے کا مستحق نہیں۔ لیکن اب دشواری یہ ہے کہ بعض نئے لکھنے والے ان کی اسی طرح کی شاعری کو اچھی شاعری سمجھ کر اس کا تتبع کرتے ہیں۔

ایک اور غور طلب مسئلہ یہ ہے کہ سائنسی علوم کے انکشافات نے ہمارے سامنے فلسفۂ حیات و کائنات کا جو نیا تصور پیش کیا ہے جدید شعراء نے اب تک قابل لحاظ حد تک اس سے استفادہ نہیں کیا ہے۔ جے آئزاکس کو بھی جدید شعراء سے یہی شکایت ہے کہ وہ لوگ سائنسی علوم سے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھا رہے ہیں۔ انسان کی داخلی کائنات اس کی خارجی کائنات سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعر سائنسی نظریات سے اثر قبول کر کے مختلف ذہنی پیکروں اور علامتوں کی مدد سے باآسانی مابعد الطبیعی کائنات تک پہنچ سکتا ہے اور اس کا یہ تجربہ یقیناً بہت ہی نادر تجربہ ثابت ہوگا۔

الغرض آج کا جدید شاعر ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی کا لحاظ رکھتے ہوئے کائنات کی بوقلمونی کو شعری پیکر میں سمونے کی کوشش کرے تو ایسی پائدار شاعری کی تخلیق کر سکے گا جو ہر زمانے میں جدید کہلاتی رہے گی۔

# جدید شاعری اور رومانی تحریک

ڈاکٹر ظل حسنین عابدی

قبل اس کے کہ ہم کچھ اور عرض کریں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ رومان کی خصوصیات و اجزا پر ایک نظر ڈال لی جائے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے مختصر طور پر رومانیت کی تعریف اس طرح کی ہے:۔

"رومان کا لفظ "رومانس" سے نکلا ہے اور رومانس زبانوں میں اس قسم کی کہانیوں پر اس کا اطلاق ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق و محبت کی ایسی داستانیں سناتی تھیں جو عام طور پر قرون وسطیٰ کے جنگجو اور خطر پسند نوجوانوں کے مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین خاص مفہوم وابستہ ہو گئے:۔

۱۔ عشق و محبت سے متعلق تمام چیزوں کو رومانوی کہا جانے لگا۔

۲۔ غیر معمولی آراستگی شان و شکوہ آرائش فراوانی اور محاکاتی تفصیل پسندی کو رومانوی کہنے لگے۔ اور

۳۔ عہد وسطیٰ سے وابستہ تمام چیزوں سے لگاؤ اور قدامت پسندی اور ماضی پرستی کو رومانوی کا لقب دیا گیا۔" [۱]

اردو ادب میں ابتدا ہی سے ان خصوصیات کی مختلف صورتیں بکھری ہوئی ملتی ہیں جن کی تلاش ہم غزلوں میں کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ عاشق محبت میں ہر بڑے سے بڑے خطرے کا خیر مقدم کرنے کے لئے تیار ہے۔ غزل میں یہ رویہ یہاں تک بڑھی کہ جفا پسندی اور مہم پرستی بظاہر ہماری غزل کا مزاج بن گئی۔ شعرا اپنی خستہ حالی اور خطر پسندی کو مایۂ ناز کارنامہ سمجھنے لگے۔ مظالم میں ان کو اپنی قوت برداشت کو آزمانے اور مردانگی کو نمایاں کرنے کی وہ صورتیں نظر آئیں جو بغیر آزمائش کے ظاہر نہ ہو سکتیں۔ یہی طرز تخیل قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں بھی ہم کو ملتا ہے۔ خواہ اس بات کو رسمی سمجھا جائے یا شعوری بہرحال اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہمارے عشق و محبت کی داستانوں میں وہ خصوصیات موجود تھیں جن کو رومان کے اجزا کہا جا سکتا ہے۔ لیکن ان کی بنیاد دور وسطیٰ کے جنگجو اور خطر پسند نوجوانوں کی مہمات پر نہ تھی۔ نہ ان کے پس پشت آراستہ و پرشکوہ تمہید تھی کیونکہ اردو ادب کی پیدائش ہی دور وسطیٰ کے بہت بعد ہوئی۔ نہ اس نے وہ جنگیں دیکھیں جن کی حکایتیں رستم و سہراب کے قصوں سے مماثل ہوتیں۔ البتہ شعرا نے خود اپنے کو خطر پسندی اور مہم بازی کا اہل سمجھ لیا تھا اور وہ اس کی روح اصناف سخن میں دوڑاتے رہے۔

دوسرا نکتہ یعنی غیر معمولی آراستگی، شان و شکوہ اور محاکاتی تفصیل کا سوال بھی اردو میں کم ہی نظر آتا ہے۔ اردو میں (علاوہ نظیر کی نظموں کے) عہد قدیم میں ایسی نظمیں بہت کم لکھی گئیں جن کو محاکات سے واسطہ ہو۔ قصیدہ، مثنوی و

مرثیہ میں جا بجا یہ اجزا نظر آتے ہیں لیکن یہاں بھی اگر ہم شوقؔ، امیر حسنؔ اور انیسؔ کے کلام کے کچھ حصوں کو نظر انداز کر دیں تو محاکاتی شاعری کی حیثیت صرف اس کی ایک پرچھائیں کی ہو کر رہ جائے گی۔

تیسرا نکتہ یعنی قدامت پسندی و ماضی پرستی کا جہاں تک سوال ہے وہ ہماری شاعری ایک طویل عرصہ تک نہایت شدومد کے ساتھ پیش کرتی رہی۔ ہمارے شعرا اپنی قدامت پسندی اور ماضی پرستی پر ہمیشہ سر دھنتے رہے۔ وہ بدلتے ہوئے حالات اور زندگی کی نئی قدروں کے دور میں بھی عہد ماضی کے زریں خواب دیکھتے تھے وہ گذرے ہوئے زمانہ کو عہد زریں سمجھ کر بے انتہا خوش ہوتے تھے۔ اس کا ردعمل یہ تھا کہ اپنے دور کی قدروں سے کبھی ہم آہنگ نہ ہو سکے اور نہ تغیرات کو اس کے اصلی روپ میں دیکھ سکے۔ ان کو ذہنی بلکہ روحانی ارتباط ماضی سے تھا۔ وہ اپنا حال مجروح پاتے تھے اور مستقبل کے خیالات سے گریزاں تھے۔ ان حالات میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جس بنا پر مغرب میں رومانوی تصور و شاعری کا نشوونما ہوا تھا اس کی ہو بہو تصویر تو ہمارے یہاں نہیں ملتی لیکن بعض اجزا مشترک ضرور ہیں اور بہ قول ڈاکٹر محمد حسن "اگر ہم رومانیت کو محض ایک مخصوص ضابطہ سمجھنے کے بجائے اسے ایک زاویۂ نظر سمجھتے ہیں تو ہمارے سامنے غور و فکر کے نئے راستے کھلتے ہیں"

رومانیت کی تاریخ و تعریف پر نظر ڈالنے کے بعد اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ دراصل اس قالب میں روح کیا تھی اور اس تصور کا مفہوم کیا تھا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں شاعری کا تعلق بیشتر جذبات سے رہا ہے۔ وہ اکثر جذبات ہی کے آئینہ میں کائنات کی حقیقتوں کو دیکھتی اور پیش کرتی رہی ہے۔ عقل اور جذبات میں ہمیشہ سے جنگ بھی ہوتی آئی ہے۔ عقل ہر چیز کو منطق و استدلال سے پرکھتی ہے اور جذبات کیفیات و تصورات کے سہارے دنیا کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ یہ اپنی خواب و خیال کی دنیا میں رہ کر حیات جاوداں سے خود کو قریب پاتے ہیں۔ عقل نظام و ضابطے کی باتیں کرتی ہے اور آئین و اصول کے ذریعہ زندگی کے کارواں کو منزل مقصود تک پہونچانے کی کوششوں میں مصروف نظر آتی ہے۔ جذبہ عقل کی رسائی کو ہمیشہ شک کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ آئین و شرع کی پابندیاں اس کے لئے ہمیشہ گراں اور بار خاطر ثابت ہوتی ہیں — جذبات اپنی دنیا شاد و آباد دیکھنے کے لئے قید و بند سے آزاد رہنا چاہتے ہیں اور پابندیوں کے خلاف بغاوت کرنے پر ہمیشہ آمادہ نظر آتے ہیں۔ اس طرز تخیل کے ماتحت جو ادب ظہور پذیر ہوا اس کا نام رومانوی ادب پڑ گیا۔

رومانوی ادیب کے نزدیک عقل محض چیزوں کی ظاہری شکل و صورت اور ترتیب سمجھنے میں مدد دیتی ہے لیکن ان کی ماہیت تک نہیں پہونچنے دیتی۔ ہمیں ان میں اس ماورائی حقیقت کا پرتو نہیں دکھائی دیتا جو ان کے اندر ایک نئی تابناکی پیدا کرتی ہے۔ اس کے نزدیک عقل چراغ رہگذر سے زیادہ نہیں اور جذبات و وجدان ہی وہ آگ پیدا کرتے ہیں جو کائنات کو نئے اجالوں سے روشناس کرتی ہے عقل کی رسائی حقیقت کے محض ایک جز تک ہوتی ہے اور اس لحاظ سے وہ اس کے اصول و ضوابط بناتی ہے۔ حسن کو قاعدوں اور زاویوں میں اسیر کرتی ہے اور اصل روح کو فراموش کر دیتی ہے۔[1]

ایک خاص شعور کے ساتھ ہماری شاعری میں رومانوی تحریک دور جدید کے وسطی حصہ سے شروع ہوتی ہے جب ہمارے شعرا اس خیال سے واقفیت کے ساتھ دلچسپی لینے لگے ہیں۔

دور جدید کے علمبردار آزادؔ اور حالیؔ نے اردو شاعری کو نئی کروٹ دینے میں زیادہ زور اخلاق و مقصد پر دیا تھا۔ وہ ہر چیز اور ہر بات کو افادی پہلو سے دیکھنے کے متمنی تھے چنانچہ شاعری کو بھی اخلاق کے ضابطوں سے آگے جانے

---

[1] اردو ادب میں رومانوی تحریک — ڈاکٹر محمد حسن

دینا نہیں چاہتے تھے حسن وعشق کی روایات کو بھی اخلاق و مذہب سے قریب کرنے کی کوشش میں تھے یہاں تک کہ کبھی کبھی ان کے یہاں مولویانہ ذہنیت بھی اجاگر ہونے لگتی تھی مگر زمانہ اس تیزی کے ساتھ بدل رہا تھا اور اخلاق وتمدن کو نئے سانچوں میں ڈھال رہا تھا کہ اب جذبات کو عقل و مذہب کے شکنجوں میں گرفتار رکھنا ناممکن تھا۔ مغربی تمدن نے نگاہ وتہذیب کو نئی راہوں سے آشنا کر دیا تھا۔ مذہب کا اثر اب کم ہونے لگا تھا۔ لیکن اقبال کی ذات میں اس کا ردعمل ایک دوسری ہی صورت میں ہوا انہیں مذہب سے ایک خاص شغف تھا اور یہ اس حد تک بڑھا کہ وہ بغیر مذہب کے کسی چیز یا نظریۂ زندگی کا تصور تک نہیں کر سکتے تھے تاہم مذہب کی جو تعبیر اقبال نے کی اس میں بھی ان کی آزاد خیالی کو بہت دخل ہے۔ اقبال کے مذہب کا تصور عام تقدیر پرست مسلمانوں کے مذہبی تصور سے بالکل الگ ہے۔ بے چارگی و مجبوری کا ان کے یہاں نام ونشان تک نہیں۔ وہ خدا سے بھی انتہائی بے باکی آزادی اور جسارت کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں۔

چنانچہ اقبال کی شاعری میں ہمیں ایسے اجزا بکثرت ملتے ہیں جو اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ رومانیت کیا ہے اور اسے کامیاب بنانے کے لئے کن خیالات کو پیش کرنا ضروری ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں کہ "بعض اوقات رومانیت پسند آرٹسٹ کی بے راہ روی اور بے قاعدگی اعتدال سے تجاوز کر جاتی ہے لیکن اقبال اپنے کلام میں نظم وضبط کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ اس نے بھی گوئٹے کی طرح اپنے آرٹ میں حقیقت پسندی اور عینیت رومانیت اور کلاسیکیت کا امتزاج پیدا کر لیا ہے۔ وہ زبان وادب کے مسلمہ قواعد سے کبھی چشم پوشی نہیں کرتا۔ درحقیقت اقبال کی شخصیت اس قدر ہمہ گیر ہے کہ اس پر مشکل ہی سے آپ کوئی ادبی لیبل لگا سکتے ہیں۔ جس طرح اس کے فلسفے میں عینیت اور معروضیت دونوں کے عناصر موجود ہیں اسی طرح اس کے آرٹ میں بھی مختلف دھارے آکر مل گئے ہیں جنہیں اس نے اپنی ذہنی قوت سے ایک کر لیا ہے۔ بجائے مختلف میلانوں اور تضاد کے اس کے یہاں ہمیں ایک قسم کی لطیف ہم آہنگی اور وحدت نظر آتی ہے جس کو وہ اپنے مخصوص انداز میں ظاہر کرتا ہے[1]

اردو شاعری میں رومانوی تحریک کے اولین رہنماؤں میں اقبال کے ساتھ عظمت اللہ خاں کا نام بھی بہت اہم ہے ان کے تخیل کی بنیاد جذبات پر ہے اور جذبات ہی کو بااثر بنانے کے لئے مروجہ شکلوں کو انگریزی اور ہندی اور بعض بے نام بحروں اور شکلوں میں لانے کی فکر کی گئی ہے۔ شاعری میں موسیقی وترنم پیدا کرنے کی دھن میں انہوں نے لہجہ الفاظ بحر سب پر دھیان کرتے ہوئے حسب ضرورت سب کو اپنے طور پر فنکارانہ انداز میں بدلنے کی اچھی کوشش کی ہے غالباً اسی ذوق سے متاثر ہو کر انہوں نے اپنے مجموعۂ کلام کا نام "سریلے بول" تجویز کیا ہوگا۔

علاوہ کچھ انگریزی نظموں کے ترجمہ کے عظمت اللہ خان نے اردو رومانوی تحریک کو خاص تقویت ہندی طرز کی نظموں اور اپنے ہلکے پھلکے گیتوں سے پہونچائی۔

ان کی نظموں میں "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا" "برکھارت کا پہلا مہینہ" "بپیل" اور "تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" رومان نگاری کی اچھی مثالیں ہیں۔

اقبال اور عظمت اللہ خاں کے بعد جو اس تحریک کی علمبرداری میں سب سے آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ جوش ملیح آبادی ہیں۔ ان کی ذہنیت پر رومان کا ایسا غلبہ ہے کہ وہ جو بھی عنوان قلمبند کرتے ہیں وہ انداز بیان وطرز تخیل

---

[1] ملاحظہ ہو رومانی آرٹ۔ ص ۶۷ روح اقبال ڈاکٹر یوسف حسین خان۔

کے لحاظ سے رومانوی ہو جاتا ہے یہاں تک کہ سیاسی و مذہبی موضوعات بھی ان کے قلم سے چھو جانے کے بعد رومان کی لہروں میں گشت کرنے لگتے ہیں۔ جوش کا اثر یہ ہوا کہ یہ طریق کار ایک رجحان بن گیا۔ شاعروں کا ایک کارواں اسی راستے پر چلنے لگا اور پڑھنے سننے والے سب اس طرز کلام کی قدر کرنے لگے۔

جوش نے ایک سچے رومان پسند اور حسن پرست انسان کی طرح جہاں کہیں بھی حسن دیکھا بغیر کسی جھجک کے اس کی تعریف کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبات سے مغلوب و بے اختیار ہو کر جمالیاتی حس کو آسودہ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں اور وہ سب کچھ کہہ جاتے ہیں جس کو سماج کی ناپسندیدگی اب تک ابھرنے نہیں دے رہی تھی حالانکہ احساس جمال اس کا مطالبہ عرصہ سے کر رہا تھا۔ جوش کی نکتہ رس نگاہوں نے فطرت کا اشارہ سمجھا اور ان کے جذبات نے جمالیاتی تقاضے کو شاعرانہ عظمت پر ایک ایسا قرض سمجھا جس کا ادا کرنا ناگزیر ہو۔ یہاں ان کی انفرادیت ابھر کر پوری طرح سامنے آگئی۔

فن کاری کا سہارا لے کر "شجر ممنوعہ" پر بھی ابن آدم کی طرح ہاتھ ڈالا۔ سماج نے جن لوگوں کا ذکر اب تک شاعری میں نہ آنے دیا تھا جوش نے اپنے کلام میں ان کا بھی ذکر بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا اور خوشی اس کی ہے کہ اس اقدام پر جوش کو ادب کے باغ بہشت سے نکالا نہیں گیا اس لئے کہ حقیقت اور بدلے ہوئے دور مذاق کا سہارا انہیں حاصل تھا۔

جوش کی رومان پسند طبیعت نے اردو شاعری میں محاکاتی عنصر اور اس کی تفصیلات کو فروغ دیا۔ اردو کے عہد قدیم میں محاکات کی اچھی مثالیں کم ملتی ہیں۔ فطری مناظر اور جمالیات کا مطالعہ کچھ یوں ہی سا ہے کچھ شعراء کی بلیغ کوششوں کے باوجود تشنگی کا احساس باقی رہ گیا تھا۔ دور جدید نے اس طرف خاص طور سے توجہ کی آزاد و حالی نے نئے عنوانات پر محاکاتی انداز میں قلم اٹھایا مگر ان لوگوں کی کوشش تجرباتی عمل سے آگے نہ بڑھ سکی۔ جوش نے اس میدان میں بہت سوچ سمجھ کر قدم اٹھایا۔ تشبیہات کی رنگینی اور استعارات کا تنوع ان کے یہاں خصوصاً بڑے دلکش و خوبصورت انداز میں رونما ہوا۔

رومانی تحریک کو زور اور توانائی بخشنے کے سلسلہ میں حفیظ جالندھری کے کلام کے دو مجموعے "نغمہ زار" اور "سوز و ساز" بھی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ یہ مجموعے شاعر کے عشق و شباب کی دلچسپیوں اور عنایتوں سے مملو ہیں۔ ان میں شاعر زندگی کی الجھنوں سے کسی قدر آزاد ہو کر قدرت کی حسین اشیا و مناظر سے کیف حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح اپنے جذب مستی کی دنیا کو شاد و آباد کئے ہوئے ہے۔

احسان دانش کا کارنامۂ شاعری اردو کے لئے مختلف لحاظ سے قابل قدر ہے۔ موجودہ عہد عوام اور مزدوروں کا عہد ہے۔ اردو کے لئے ضروری تھا کہ وہ ایک زندہ ادب کی حیثیت سے اس طبقہ کی زندگی کو اپنے دامن میں جگہ دے۔ ان کے مسائل اور زندگی ان کی پسند اور دلچسپی ان کی ذہنیت اور نفسیات سے اپنے ادبی خزانہ کو مالا مال کرے۔

اس ضرورت کی طرف اس میں کوئی شک نہیں کہ احسان سے پہلے ہمارے دوسرے شعراء کی نگاہیں اٹھ چکی تھیں۔ اقبال نے سب سے پہلے بندۂ مزدور کو خواب غفلت سے چونکایا تھا اور اسے مخاطب کرتے ہوئے کہا تھا۔

اٹھ کہ اب بزم جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

جوش نے بھی اپنی شاعری کا خاصا حصہ اسی پامال طبقہ کے دکھ درد کی ترجمانی کے لئے وقف کر دیا تھا پھر بھی وہ اس کی روزمرہ کی زندگی کا نقشہ بہت جانے پہچانے طور پہ نہ پیش کر سکے تھے۔ اقبال و جوش کی آوازیں ان غریبوں کو بلندی سے آتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ان سے وہ اپنے کو پوری طرح مانوس نہ پا رہے تھے لیکن جب احسان نے انہیں مخاطب کیا اور اپنے کلام میں ان کی زندگی کی تصویریں دکھائیں تو یہ انہیں فوراً پہچان گئے۔ ان تصویروں کے سارے خطوط اور خدوخال انہیں اپنے محسوس ہوئے اس کی معقول وجہ بھی تھی۔ احسان کا تعلق خود اسی پامال طبقہ سے براہ راست و بلا واسطہ تھا۔ اسی سن شعور کو پہونچے تھے اور بالغ النظر ہوئے تھے۔ بس یوں سمجھئے کہ احسان کی صورت میں مزدوروں کو خود اپنے طبقہ سے ایک شاعر ملا تھا۔ احسان بھی ان کے افلاس و احتیاج کی تمام تفصیلات وجزئیات سے بخوبی واقف تھے۔ دل پہ بیتی ہوئی باتوں میں تاثیر ہونا لازمی ہے لہذا احسان کا یہ کہنا بالکل حق بجانب ہے کہ

احسان ازل سے ہیں وہ پروردۂ غم ہوں
اشکوں میں ابھی گرمئ محفل کو بدل دوں

غرض یہ کہ جب احسان نے غریب عوام کو اپنی شاعری کا خاص موضوع بنایا تو ان کے ذاتی مشاہدات و تخیل نے ان غریبوں کے جذبات و احساسات اور ان کی تکلیفوں کا سارا نقشہ آنکھوں کے سامنے کھینچ کر رکھ دیا ۔۔۔ "شاعر مزدور" کی یہ کاوشیں بقول خود مقبول بھی ہوئیں۔

احسان میں ہر چند ہوں اک شاعر مزدور
اشعار مرے زندہ و پائندہ رہیں گے

اردو شاعری کی رومانوی تحریک کے ارتقاء کے سلسلہ میں حامد اللہ افسر میرٹھی کا نام بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ہے افسر کی نگاہ میں جذبات و احساسات کی قدر بہت زیادہ ہے۔ وہ شاعری میں ان کا اظہار زیادہ سے زیادہ حد تک چاہتے ہیں۔ جذبات کے اظہار کے سلسلہ میں قوافی اگر سنگ راہ ثابت ہوں تو وہ ان سے بھی پیچھا چھڑانے کے لئے تیار ہیں۔ اور بے قافیہ نظم کہنا پسند کرتے ہیں حالانکہ انہیں قوافی پر بڑی قدرت ہے لیکن اصولاً وہ مروجہ شاعری کی بے جا قیود و بند پسند نہیں کرتے۔

لطیف احساسات و جذبات کی ترجمانی ان کی شاعری کا مقصد ہے۔ چونکہ مروجہ شاعری کے قوافی و بحور کی ترتیب پوری طرح سے ان کے مقصد کے سازگار نہ تھی اس لئے افسر نے اس میں کافی ترمیم و تنسیخ کی ہے اور اس طرح اردو شاعری کے امکانات کو انہوں نے پہلے سے زیادہ وسیع کیا ہے۔

افسر ٹیگور سے کافی متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ انہوں نے ٹیگور کی کئی تصانیف کے ترجمے کئے ہیں۔ ان کی بعض نظمیں بھی ٹیگور سے ماخوذ ہیں لیکن ان کا اثر افسر کی آنچ پر برا نہیں پڑا ہے۔ یہاں ٹیگور کے اثر سے افسر کا رومانوی رنگ دو آتشہ ضرور ہو گیا ہے وہ جو بھی موضوع اٹھاتے ہیں ان میں رومانوی خصوصیات بالعموم پیدا ہونے لگتی ہیں۔ مثلاً "وطن کی محبت" جو ایک صحیح و لازمی چیز ہے اور جس سے کوئی بھی معقول شخص انکار نہیں کر سکتا اس کا بیان جب افسر

ے جب وہ بار بار یہ کہتے ہیں کہ

ہیں ایک خیالی دنیا میں پہونچانے لگتے ہیں۔

ن میں ملی ہیں مثلاً "بھارت پیارا دیش ہمارا سب

دغیرہ وغیرہ۔

یہ نظم بہت ہی خیال انگیز ہے اور ذہن کو ایک

گم کردہ منزل ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ کے مطابق اصل

ات اس کی رومانیت پسندی کی بنیاد بن جاتی ہے۔

مزید اضافہ کے خیال سے وہ اردو میں نئی بحریں بھی لائے

لطیف جذبات و احساسات کی ترجمانی مترنم بحر کے شمول

انی کا حصہ بڑا اہم اور بہت زیادہ ہے۔ اس

انداز میں اختر شیرانی نے پیش کیا وہ آب تک

ان کی سب سے بڑی روحانی غذا ہے۔ وہ ان

کھائی دیتا ہے۔ بے جان مناظر فطرت اور

ت سے پوری طرح سرشار ہوتے ہیں۔ وہ

ن سے ایک کیف و سکون حاصل کرتے ہیں اور

حاصل زندگی ان کی یہی وارفتگی ہی ہو۔

عورت سے ڈھانکے چھپائے انداز میں محبت کرنے کے

تی کرنا جو عوام سمجھتی ہے اختر اسے باعث عزت سمجھتے ہیں۔ جنسی محبت ان کی نگاہ میں

کوئی ایسا جذبہ نہیں جس پر وہ نادم ہوں بلکہ وہ اپنی محبوبہ کا نام (سلمیٰ) لے کر بڑے بے باکانہ انداز میں اس

سے گفتگو کرتے ہیں۔ اس بے باکی کے پس پشت ان کا یہی نظریہ ہے کہ جنسی محبت کوئی مجرمانہ فعل نہیں بلکہ یہ فطرت

کا وہ عطیہ ہے جس کی قیمت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ہمیں غم کے پہلو کم ملتے ہیں۔ زیادہ تر

ان کے ہاں ایک ایسی لذت پائی جاتی ہے جس میں مسرت و شادمانی کی لہریں رواں دواں ہیں۔

حسن پرستی کے جذبات نے اختر کو اتنا نہیں کھویا کہ وہ عورت کو صرف جنسی تسکین کا ذریعہ سمجھ کر اس کی عزت و

قیمت نہ پہچانتے۔ وہ اس کے حسن صورت و حسن سیرت دونوں کو پہچانتا ہے۔ وہ کسی عورت کو محبوبہ سمجھتا ہے تو کسی کو

"ماں" ہونے کا اہل سمجھ کر انتہائی احترام کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی شاعری میں ہمیں "ماں" اور "نورجہاں" وغیرہ جیسی

نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں عورت کی مختلف خصوصیات اور خوبیوں پر وسیع نظر ڈالی گئی ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی

اختر شیرانی کے یہاں عورت کا بیان زیادہ تر محبوبہ ہی کی شکل میں ہوا ہے سلمیٰ اور عذرا محسوسات کی تمام لذت اور

تخیل کی ساری رعنائیوں کے ساتھ پیکر شعر میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔

اختر شیرانی محبت کے نشہ میں کوئی خاص توجہ کسی اور طرف مثلاً سیاست
لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ ان باتوں سے بالکل بیگانہ تھے انہیں اپنے ما
مفلسی و غلامی وغیرہ کے موضوعات پر ایک رائے رکھتے تھے۔

ساغر نے بھی رومانی نظمیں کہی ہیں لیکن ان میں کم ہی ایسی ہیں جو اہم مرتبہ کی حا
لحاظ سے ضروری ہے کہ انہوں نے رومانوی شاعری کے خزانہ میں کچھ اضافے ضرور کئے ہیں

ساغر اپنی نظموں اور گیتوں میں جوش اور حفیظ کی پیروی کرتے رہے نظر
زیادہ نہیں ہے اس لئے ان کی ان کوششوں میں وہ جاذبیت اور دلکشی پیدا نہیں
گیتوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تاہم ان کے ہاں ترنم کی صفت ہمیں ہر جگہ ملتی ہے
میں انہیں ایک خاص مہارت حاصل ہے۔ ان الفاظ کی ترتیب و ترکیب سے نغمگی
سب خارجی خوبیاں ہیں۔ داخلی حسن کی ان کے یہاں کمی رہ جاتی ہے۔ اسی وجہ

ساغر کی نظموں کا ماحول خالص ہندوستانی ہے ان
یہاں ملی جلی طرح کی ہے۔ ہندی اور ا
ہیں ان خصوصیات کی وجہ سے وہ ہندوستا [illegible] کی تصویر کشی میں زیادہ کام

روش صدیقی کے یہاں بھی ہمیں رومان نگاری کے کچھ اچھے مرقعے ملتے ہیں۔
سیاسی اور عشقیہ ہیں اور ان دونوں میں ہمیں رومانوی رنگ ملتا ہے۔

مشرق کی سرزمین میں رہنے والے ان کے خیال میں سوئے ہوئے یا غافل لوگ ہیں۔ انہیں وہ خواب غفلت سے جگانا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ اس طرح کے نعرے لگاتے ہیں کہ

انقلاب اے ساکنان ارض مشرق انقلاب

سیاسی حیثیت سے "بیداریٔ مشرق" اور "اتحاد ایشیا" روش کے محبوب موضوع ہیں۔

روش کی عشقیہ شاعری ایک ہلکے پھلکے قسم کی جذباتی شاعری ہے وہ زندگی کی تلخیوں اور اس کے ناگوار حقائق سے بہت جلد اکتا جاتے ہیں۔ محبوبہ کے خیال سے ایک شگفتگی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ کبھی اس سے متوصل ہونے کا بھی موقع ملتا ہے اور وہ اس کی مختلف اداؤں سے کیف کا اکتساب کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ وہ اپنے ان عشقیہ جذبات کو ایک مدہم مترنم لے میں بیان کر کے رومان کی ایک فضا پیدا کر دیتے ہیں۔

اردو کی رومانوی شاعری میں اختر انصاری کو ایک اہم و ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ ان کے کلام کی ایک خاص خصوصیت رومانوی افسردگی و غمگینی ہے۔ غم کی لے ان کے ہاں کبھی کبھی اتنا بڑھ جاتی ہے کہ وہ ہمیں فانی کی یاد دلاتے ہوئے معلوم ہوتے

اختر نے اپنی رومان نگاری کے لئے جس صنف شاعری کا خاص طور پر انتخاب کیا وہ قطعہ ہے۔ ان کے بیشتر رومانی قطعات کا ایک مجموعہ "آبگینے" کے نام سے شائع ہو کر ملک کے شعراء و ادباء سے خراج تحسین حاصل کر چکا ہے

اختر چونکہ مغربی ادب سے بھی اچھی طرح واقف ہیں اس لئے ان کے یہاں رومان کی فضا مغربی تخیل سے بہت کچھ مناسبت رکھتی ہے۔ عالم فطرت سے بھی انہیں ایک عشق ہے لیکن اس

کرتے ہیں اور اس کے بارے میں بہت سی باتیں بتلاتے ہوئے جب وہ بار بار یہ کہتے ہیں کہ

"جیسا میرا دیش ہے اختر ایسا کوئی دیش نہیں" تو وہ ہمیں ایک خیالی دنیا میں پہونچانے لگتے ہیں۔

وطن کے متعلق ایسی ہی خصوصیات ان کی متعدد نظموں میں ملی ہیں مثلاً "بھارت پیارا دیش ہمارا سب دیشوں سے نیارا ہے" یا جیسے نظم "دنیا میں جنت میرا وطن ہے" وغیرہ وغیرہ۔

رومانی نگاری کے سلسلہ میں اختر کی "نظم مسافر" قابل ذکر ہے۔ یہ نظم بہت ہی خیال انگیز ہے اور ذہن کو ایک ماورائی عالم میں محو پرواز رکھتی ہے۔ شاعر کے نزدیک مسافر ہمیشہ گم کردہ منزل ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ کے مطابق اصل سفر وہی ہے جس میں منزل کا وہم و گمان بھی دل میں نہ آئے اور یہی بات اس کی رومانیت پسندی کی بنیاد بن جاتی ہے۔

ترنم اختر کے کلام کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ اس میں مزید اضافہ کے خیال سے وہ اردو میں نئی بحریں بھی لائے ہیں۔ ان سب سے ان کے بیان کا حسن اور بھی زیادہ نکھر جاتا ہے۔ نیز لطیف جذبات و احساسات کی ترجمانی مترنم بحر کے شمول کے ساتھ ان کے کلام میں ایک رومانوی فضا پیدا کر دیتی ہے۔

ہماری شاعری میں رومانی تحریک کو کامیاب بنانے میں اختر شیرانی کا حصہ بڑا اہم اور بہت زیادہ ہے۔ اس میدان میں ان کی انفرادیت کئی لحاظ سے مسلم ہے۔ محبت کے جذبہ کو جس انداز میں اختر شیرانی نے پیش کیا وہ آب تک نظموں میں کسی شاعر کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسن ان کی سب سے بڑی روحانی غذا ہے۔ وہ ان کے جسم و جان پر اس طرح مسلط ہو گیا ہے کہ ہر جنبش نگاہ میں اسی کا جلوہ دکھائی دیتا ہے۔ بے جان مناظر فطرت اور انسان سب کو وہ جمالیات کی رنگین عینک سے دیکھتے ہیں اور اس کی لذت سے پوری طرح سرشار ہوتے ہیں۔ وہ حسن کے احساس میں لذت و ماورائیت دونوں محسوس کرتے ہیں۔ وہ حسن سے ایک کیف و سکون حاصل کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس میں اس طرح کھو بھی جاتے ہیں کہ جیسے حاصل زندگی ان کی یہی وارفتگی ہی ہو۔

اختر شیرانی کا عشق مریضانہ ذہنیت کا نتیجہ نہیں وہ عورت سے ڈھانئے چھپائے انداز میں محبت کرنے کے قائل نہیں۔ جس اظہار عشق کو دنیا وجہ رسوائی سمجھتی ہے اختر اسے باعث عزت سمجھتے ہیں۔ جنسی محبت ان کی نگاہ میں کوئی ایسا جذبہ نہیں جس پر کوئی کبھی نادم ہو چنانچہ وہ اپنی محبوبہ کا نام (سلمیٰ) لے کر بڑے بے باکانہ انداز میں اس سے گفتگو کرتے ہیں۔ اس بے باکی کے پس پشت ان کا وہی نظریہ ہے کہ جنسی محبت کوئی مجرمانہ فعل نہیں بلکہ یہ فطرت کا وہ عطیہ ہے جس کی قیمت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ہمیں غم کے پہلو کم ملتے ہیں۔ زیادہ تر ان کے ہاں ایک ایسی لذت پائی جاتی ہے جس میں مسرت و شادمانی کی لہریں رواں دواں ہیں۔

حسن پرستی کے جذبات نے اختر کو اتنا نہیں کھویا کہ وہ عورت کو صرف جنسی تسکین کا ذریعہ سمجھ کر اس کی عزت کی قیمت نہ پہچانتے۔ وہ اس کے حسن صورت و حسن سیرت دونوں کو پہچانتا ہے۔ وہ کسی عورت کو محبوبہ سمجھتا ہے تو کسی کو "ماں" ہونے کا اہل سمجھ کر انتہائی احترام کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی شاعری میں ہمیں "ماں" اور "نورجہاں" وغیرہ جیسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں عورت کی مختلف خصوصیات اور خوبیوں پر وسیع نظر ڈالی گئی ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی اختر شیرانی کے یہاں عورت کا بیان زیادہ تر محبوبہ ہی کی شکل میں ہوا ہے سلمیٰ اور عذرا محسوسات کی تمام لذت اور تخیل کی ساری رعنائیوں کے ساتھ پیکر شعر میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔

اختر شیرانی محبت کے نشہ میں کوئی خاص توجہ کسی اور طرف مثلاً سیاست و مذہب وغیرہ کی طرف نہیں کر سکے لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ ان باتوں سے بالکل بیگانہ تھے انہیں اپنے ماحول کی خبر تھی وہ ہندوستان کی مفلسی و غلامی وغیرہ کے موضوعات پر ایک رائے رکھتے تھے۔

ساغر نے بھی رومانی نظمیں کہی ہیں لیکن ان میں کم ہی ایسی ہیں جو اہم مرتبہ کی حامل ہوں۔ پھر بھی ساغر کا ذکر یہاں اس لحاظ سے ضروری ہے کہ انہوں نے رومانوی شاعری کے خزانہ میں کچھ اضافے ضرور کئے ہیں۔

ساغر اپنی نظموں اور گیتوں میں جوش اور حفیظ کی پیروی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن چونکہ ان میں خلاقانہ قوت زیادہ نہیں ہے اس لئے ان کی ان کوششوں میں وہ جاذبیت اور دلکشی پیدا نہیں ہو پاتی جو جوش کی نظموں اور حفیظ کے گیتوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تاہم ان کے ہاں ترنم کی صفت ہمیں ہر جگہ ملتی ہے۔ موسیقیت سے لبریز الفاظ کے انتخاب میں انہیں ایک خاص مہارت حاصل ہے۔ ان الفاظ کی ترتیب و ترکیب سے نغمگی پیدا کر لینے کا فن بھی انہیں آتا ہے۔ لیکن یہ سب خارجی خوبیاں ہیں۔ داخلی حسن کی ان کے یہاں کمی رہ جاتی ہے۔ اسی وجہ سے تاثیر خاطر خواہ پیدا نہیں ہو پاتی۔

ساغر کی نظموں کا ماحول خالص ہندوستانی ہے ان میں ہندو صنمیات کا ذکر بھی کبھی کبھی ملتا ہے۔ زبان بھی ساغر کے یہاں ملی جلی طرح کی ہے۔ ہندی اور اردو کے عام بول چال کے الفاظ ساغر نے اپنی نظموں اور گیتوں میں بکثرت استعمال کئے ہیں ان خصوصیات کی وجہ سے وہ ہندوستان کے دیہاتی رومانی مناظر کی تصویرکشی میں زیادہ کامیاب نظر آئے ہیں۔

روش صدیقی کے یہاں بھی ہمیں رومان نگاری کے کچھ اچھے مرقعے ملتے ہیں۔ روش کی شاعری کے خاص موضوعات سیاسی اور عشقیہ ہیں اور ان دونوں میں ہمیں رومانوی رنگ ملتا ہے۔

مشرق کی سرزمین میں رہنے والے ان کے خیال میں سوئے ہوئے یا غافل لوگ ہیں۔ انہیں وہ خواب غفلت سے جگانا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ اس طرح کے نعرے لگاتے ہیں کہ

انقلاب اے ساکنان ارض مشرق انقلاب

سیاسی حیثیت سے "بیداری مشرق" اور "اتحاد ایشیا" روش کے محبوب موضوع ہیں۔

روش کی عشقیہ شاعری ایک ہلکے پھلکے قسم کی جذباتی شاعری ہے وہ زندگی کی تلخیوں اور اس کے ناگوار حقائق سے بہت جلد اکتا جاتے ہیں۔ محبوبہ کے خیال سے ایک شگفتگی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ کبھی اس سے متوصل ہونے کا بھی موقع ملتا ہے اور وہ اس کی مختلف اداؤں سے کیف کا اکتساب کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ وہ اپنے ان عشقیہ جذبات کو ایک مدہم مترنم لے میں بیان کرکے رومان کی ایک فضا پیدا کر دیتے ہیں۔

اردو کی رومانوی شاعری میں اختر انصاری کو ایک اہم و ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ ان کے کلام کی ایک خاص خصوصیت رومانوی افسردگی و غمگینی ہے۔ غم کی لے ان کے ہاں کبھی کبھی اتنا بڑھ جاتی ہے کہ وہ ہمیں فانی کی یاد دلاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

اختر نے اپنی رومان نگاری کے لئے جس صنف شاعری کا خاص طور پر انتخاب کیا ہے۔ ان کے بیشتر رومانی قطعات کا ایک مجموعہ "آبگینے" کے نام سے شائع ہو کر ملک کے شعراء و ادبا [illegible] چکا ہے۔

اختر چونکہ مغربی ادب سے بھی اچھی طرح واقف ہیں اس لئے ان [illegible] مغربی شعراء کے تخیل سے بہت کچھ مناسبت رکھتی ہے۔ عالم فطرت سے بھی انہیں ایک عشق [illegible] کا بیان ان کے

کرتے ہیں اور اس کے بارے میں بہت سی باتیں بتلاتے ہوئے جب وہ بار بار یہ کہتے ہیں کہ

"جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں" تو وہ ہمیں ایک خیالی دنیا میں پہونچانے لگتے ہیں۔

وطن کے متعلق ایسی ہی خصوصیات ان کی متعدد نظموں میں ملی ہیں مثلاً "بھارت پیارا دیش ہمارا سب دیشوں سے نیارا ہے" یا جیسے نظم "دنیا میں جنت میرا وطن ہے" وغیرہ وغیرہ۔

رومانیت نگاری کے سلسلہ میں افسر کی "نظم مسافر" قابل ذکر ہے۔ یہ نظم بہت ہی خیال انگیز ہے اور ذہن کو ایک ماورائی عالم میں محو پرواز رکھتی ہے۔ شاعر کے نزدیک مسافر ہمیشہ گم کردہ منزل ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ کے مطابق اصل سفر وہی ہے جس میں منزل کا وہم و گمان بھی دل میں نہ آئے اور یہی بات اس کی رومانیت پسندی کی بنیاد بن جاتی ہے۔

ترنم افسر کے کلام کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ اس میں مزید اضافہ کے خیال سے وہ اردو میں نئی بحریں بھی لائے ہیں۔ ان سب سے ان کے بیان کا حسن اور بھی زیادہ نکھر جاتا ہے۔ نیز لطیف جذبات و احساسات کی ترجمانی مترنم بحر کے شمول کے ساتھ ان کے کلام میں ایک رومانوی فضا پیدا کر دیتی ہے۔

ہماری شاعری میں رومانی تحریک کو کامیاب بنانے میں اختر شیرانی کا حصہ بڑا اہم اور بہت زیادہ ہے۔ اس میدان میں ان کی انفرادیت کئی لحاظ سے مسلم ہے۔ محبت کے جذبہ کو جس انداز میں اختر شیرانی نے پیش کیا وہ آب تک نظموں میں کسی شاعر کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسن ان کی سب سے بڑی روحانی غذا ہے۔ وہ ان کے جسم و جان پر اس طرح مسلط ہو گیا ہے کہ ہر جنبش نگاہ میں اسی کا جلوہ دکھائی دیتا ہے۔ بے جان مناظر فطرت اور انسان سب کو وہ جمالیات کی رنگین عینک سے دیکھتے ہیں اور اس کی لذت سے پوری طرح سرشار ہوتے ہیں۔ وہ حسن کے احساس میں لذت و ماورائیت دونوں محسوس کرتے ہیں۔ وہ حسن سے ایک کیف و سکون حاصل کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس میں اس طرح کھو بھی جاتے ہیں کہ جیسے حاصل زندگی ان کی یہی وارفتگی ہی ہو۔

اختر شیرانی کا عشق مریضانہ ذہنیت کا نتیجہ نہیں وہ عورت سے ڈھانکے چھپائے انداز میں محبت کرنے کے قائل نہیں جس اظہار عشق کو دنیا وجہ رسوائی سمجھتی ہے اختر اسے باعث عزت سمجھتے ہیں۔ جنسی محبت ان کی نگاہ میں کوئی ایسا جذبہ نہیں جس پر کوئی کبھی نادم ہو چنانچہ وہ اپنی محبوبہ کا نام (سلمٰی) لے کر بڑے بے باکانہ انداز میں اس سے گفتگو کرتے ہیں۔ اس بے باکی کے پس پشت ان کا وہی نظریہ ہے کہ جنسی محبت کوئی مجرمانہ فعل نہیں بلکہ یہ فطرت کا وہ عطیہ ہے جس کی قیمت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ہمیں غم کے پہلو کم ملتے ہیں۔ زیادہ تر ان کے ہاں ایک ایسی لذت پائی جاتی ہے جس میں مسرت و شادمانی کی لہریں رواں دواں ہیں۔

حسن پرستی کے جذبات نے اختر کو اتنا نہیں کھویا کہ وہ عورت کو صرف جنسی تسکین کا ذریعہ سمجھ کر اس کی عزت و قیمت نہ پہچانتے۔ وہ اس کے حسن صورت و حسن سیرت دونوں کو پہچانتا ہے۔ وہ کسی عورت کو محبوبہ سمجھتا ہے تو کسی کو "ماں" ہونے کا اہل سمجھ کر انتہائی احترام کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی شاعری میں ہمیں "ماں" اور "نور جہاں" وغیرہ جیسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں عورت کی مختلف خصوصیات اور خوبیوں پر وسیع نظر ڈالی گئی ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی اختر شیرانی کے یہاں عورت کا بیان زیادہ تر محبوبہ ہی کی شکل میں ہوا ہے سلمٰی اور عذرا محسوسات کی تمام لذت اور تخیل کی ساری رعنائیوں کے ساتھ ہر شعر میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔

اختر شیرانی محبت کے نشہ میں کوئی خاص توجہ کسی اور طرف مثلاً سیاست و مذہب وغیرہ کی طرف نہیں کر سکے لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ ان باتوں سے بالکل بیگانہ تھے انہیں اپنے ماحول کی خبر تھی وہ ہندوستان کی مفلسی و غلامی وغیرہ کے موضوعات پر ایک رائے رکھتے تھے۔

ساغر نے بھی رومانی نظمیں کہی ہیں لیکن ان میں کم ہی ایسی ہیں جو اہم مرتبہ کی حامل ہوں۔ پھر بھی ساغر کا ذکر یہاں اس لحاظ سے ضروری ہے کہ انہوں نے رومانوی شاعری کے خزانہ میں کچھ اضافے ضرور کئے ہیں۔

ساغر اپنی نظموں اور گیتوں میں جوش اور حفیظ کی پیروی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن چونکہ ان میں خلاقانہ قوت زیادہ نہیں ہے اس لئے ان کی ان کوششوں میں وہ جاذبیت اور دلکشی پیدا نہیں ہو پاتی جو جوش کی نظموں اور حفیظ کے گیتوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تاہم ان کے ہاں ترنم کی صفت ہمیں ہر جگہ ملتی ہے۔ موسیقیت سے لبریز الفاظ کے انتخاب میں انہیں ایک خاص مہارت حاصل ہے۔ ان الفاظ کی ترتیب و ترکیب سے نغمگی پیدا کر لینے کا فن بھی انہیں آتا ہے۔ لیکن یہ سب خارجی خوبیاں ہیں۔ داخلی حسن کی ان کے یہاں کمی رہ جاتی ہے۔ اسی وجہ سے تاثیر خاطر خواہ پیدا نہیں ہو پاتی۔

ساغر کی نظموں کا ماحول خالص ہندوستانی ہے ان میں ہندو صنمیات کا ذکر بھی کبھی کبھی ملتا ہے۔ زبان بھی ساغر کے یہاں ملی جلی طرح کی ہے۔ ہندی اور اردو کے عام بول چال کے الفاظ ساغر نے اپنی نظموں اور گیتوں میں بکثرت استعمال کئے ہیں ان خصوصیات کی وجہ سے وہ ہندوستان کے دیہاتی رومانی مناظر کی تصویرکشی میں زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔

روش صدیقی کے یہاں بھی ہمیں رومان نگاری کے کچھ اچھے مرقعے ملتے ہیں۔ روش کی شاعری کے خاص موضوعات سیاسی اور عشقیہ ہیں اور ان دونوں میں ہمیں رومانوی رنگ ملتا ہے۔

مشرق کی سرزمین میں رہنے والے ان کے خیال میں سوئے ہوئے یا غافل لوگ ہیں۔ انہیں وہ خواب غفلت سے جگانا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ اس طرح کے نعرے لگاتے ہیں کہ

انقلاب اے ساکنان ارض مشرق انقلاب

سیاسی حیثیت سے "بیداری مشرق" اور "اتحاد ایشیا" روش کے محبوب موضوع ہیں۔

روش کی عشقیہ شاعری ایک ہلکے پھلکے قسم کی جذباتی شاعری ہے وہ زندگی کی تلخیوں اور اس کے ناگوار حقائق سے بہت جلد اکتا جاتے ہیں۔ محبوبہ کے خیال سے ایک شگفتگی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ کبھی اس سے متوصل ہونے کا بھی موقع ملتا ہے اور وہ اس کی مختلف اداؤں سے کیف کا اکتساب کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ وہ اپنے ان عشقیہ جذبات کو ایک مدھم مترنم لے میں بیان کر کے رومان کی ایک فضا پیدا کر دیتے ہیں۔

اردو کی رومانوی شاعری میں اختر انصاری کو ایک اہم و ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ ان کے کلام کی ایک خاص خصوصیت رومانوی افسردگی و غمگینی ہے۔ غم کی لے ان کے ہاں کبھی کبھی اتنا بڑھ جاتی ہے کہ وہ ہمیں فانی کی یاد دلاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

اختر نے اپنی رومان نگاری کے لئے جس صنف شاعری کا خاص طور پر انتخاب کیا وہ قطعہ ہے۔ ان کے بیشتر رومانی قطعات کا ایک مجموعہ "آبگینے" کے نام سے شائع ہو کر ملک کے شعراء و ادباء سے خراج تحسین حاصل کر چکا ہے۔

اختر چونکہ مغربی ادب سے بھی اچھی طرح واقف ہیں اس لئے ان کے یہاں رومان کی فضا مغربی شعراء کے انداز تخیل سے بہت کچھ مناسبت رکھتی ہے۔ عالم فطرت سے بھی انہیں ایک عشق ہے لیکن اس کا بیان ان کے ہاں سطحیت

باتیت کی شکل میں نہیں ہوتا بلکہ ان کی اس قبیل کی شاعری میں بھی ہمیں ایک طرح کے تفکر و گمشدگی کا احساس ہوتا ہے۔

اختر انصاری کی شاعری میں ہمیں ایک شدید احساس جمال ملتا ہے جس میں تحیر کا عنصر داخل ہو کر ایک خاص انی تیور پیدا کر دیتا ہے۔

اردو میں رومانی تحریک شاہراہ ادب پر نئے شعور کا سہارا پا کر تیزی سے گرم رفتار ہوئی۔ متعدد ممتاز شعراء اپنے انداز و خیال لے کر سامنے آئے۔ عظمت اللہ خان، جوش، حفیظ جالندھری، افسر میرٹھی، روش صدیقی، احسان دانش شیرانی، ساغر نظامی، اختر انصاری وغیرہ اس رومانی ادب کے خاص معمار ہیں۔ یہاں ان پر ہم نے کسی قدر تبصرہ کیا لیکن ان کے علاوہ اور بھی شعرا ہیں جنہوں نے اس رجحان کو مذاق عام سے وابستہ کرنے کی قابل قدر کاوشیں ں مگر یہاں زیادہ گنجائش نہ ہونے کی وجہ سے ہم ہر رومانوی شاعر کا تذکرہ نہیں کر سکتے ہیں۔ فطرت واسطی نے بھی صلاحیتوں اور غور و فکر سے اردو کی رومانوی شاعری کو حسین و دلکش بنانے کی بہت زیادہ سعی کی ہے اور ان کی ششں قدر کی نگاہوں سے دیکھی جانے کی چیز ہے۔ فطرت واسطی کی رومانی نظموں کا مجموعہ "حدیث حسن" ہماری رومانوی ری میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ ایسے میں کچھ اور شعراء کی کاوشیں لائق التفات ہیں لیکن اب صفحات میں جگہ نہ رہ ے کی وجہ سے ہم ان کا ذکر چھوڑنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ تاہم ہمارا خیال یہ ہے کہ اردو کے نمائندہ رومانی شاعروں ان ہماری اس بحث میں آ چکا ہے۔

مذکورہ بالا شعراء اردو میں رومانوی شاعری کے نمائندے ہیں انھوں نے چھوٹے بڑے موضوعات جن کو زندگی واسطہ تھا مگر جنہیں قابل اعتنا نہ سمجھا جاتا تھا۔ انہیں ان شعرائے نے شاعری میں دلکش انداز کے ساتھ پیش کیا۔ جمالیاتی کو ایک نیا تصور دیا۔ اب تک جن پیکروں کو کروہ سمجھا جاتا تھا ان کی ان خصوصیات کو بھی پیش نظر کر دیا جو اب نظروں سے اوجھل تھیں مگر جو پرکیف حسین تھیں۔ اس طرح انہوں نے بہت سے تعصبات کے پردوں کو چاک کیا اور رے سامنے حسن کے مختلف موضوعات بے نقاب کئے۔

آخر میں جب ہم اس کا جائزہ لیتے ہیں کہ رومانوی شاعری نے اردو ادب کو کیا دیا تو سب سے پہلے ایسی بات پر جاتی ہے کہ اس نے اظہار خیال کے لئے نئے نئے ڈھانچوں اور شکلوں سے شاعری کو متعارف کرنے کے عملی ثبوت دیئے۔ ں مواد پر نظر جاتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے رومان پسند شعرائے نے پہلی بار آزادی ذہن سے کام لیا۔ دور جدید آغاز میں شاعری کا عام رجحان اصلاحی و تبلیغی ہو گیا تھا یا پھر پرانے نظریۂ حسن و عشق کی روایت ذہنوں پر حاوی ں تخیل و مواد دونوں پابند قدامت تھے۔ عقل و رسوم کی کارفرمائی بار گراں ہو گئی تھی۔ رومانوی شاعری نے روایتی ں کو توڑ کر اپنی انفرادیت کا ثبوت دیا اور ایسے خیالات و جذبات پیش کئے جو اپنی نوعیت کے لحاظ سے نئے تھے۔ عورت اب تک خاندان کی ملکیت تھی۔ اس سے بالاعلان عشق کرنا ناممکن تھا۔ اس کا نام لینا یا اس کی جوابی محبت کر گناہ تھا کیونکہ سماج کے خود ساختہ اخلاق اور تصور اعزاز کو صدمہ پہونچتا تھا۔ شاعر کو ان باتوں کا ہر قدم پر ل کرنا پڑتا تھا مگر نئے شعرائے نے بیباکی کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کیا۔ انہوں نے جنسیت کو فطری جذبہ سمجھ کر کچھ دل میں آیا کہہ دیا عام اس سے کہ روایتی تصور اس کی اجازت دیتا ہے یا نہیں دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا کہ شاعری کو روایتی تصور اور رسمی اصلاح و تبلیغ کے پنجہ سے آزاد کرنے کی کوشش کی۔ خالص ادب اور مقصدی

ادب کے درمیان سے ایک راستہ نکالا جس کو اس نے جذبات کے سہارے طے کرنا چاہا۔

اس تحریک کی خرابیاں بھی قابل ذکر ہیں۔ ہمارے شعراء جذبات پر اتنا زور دینے لگے کہ جیسے عقل سے بیگانہ ہو گئے ہوں۔ ہر مسئلہ کا حل جذبات ہی میں ڈھونڈتے تھے کبھی ماضی کو عہد زریں سمجھ کر اس کے دامن میں پناہ لینے کے لئے دوڑے۔ اور اس کی عظمت کے ترانے جذبات کے ساز پر گانے لگے۔ حالات کو پرکھنا اور تاریخی انداز سے انہیں دیکھنا اور سمجھنا بالکل بھول گئے۔ عورت کی طرف متوجہ ہوئے تو اسی کو سب کچھ سمجھ لیا۔ خیالی رنگینیوں کی طرف مائل ہوئے تو ان میں ایسا کھو گئے کہ مادی حقیقت کا نشان بھی ان کے یہاں ملنا مشکل ہو گیا۔ اس طرح کی جذبات پرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری میں فکری عنصر بے سہارا ہو گیا۔ ہمارے شعراء میں ایک طرح کی سہل پسندی سرایت کر گئی۔ ادبی مسائل پر بغیر غور و خوض کئے تنہا جذبات کی عکاسی کو رومانوی شعراء شاعری کا حاصل سمجھنے لگے۔ فکری عنصر کی جگہ انہوں نے تشبیہات و استعارات کی بھرمار کر دی رنگین بیانی کے زور پر وہ طلسم باندھا کہ سننے والے بھی عقل کی تلاش و ادراک کا تقاضا کرنا بھول گئے۔ عشق و حسن تو جذبات کی دنیا ہیں ہی ان کا تو پوچھنا ہی کیا جہاں کہیں مزدور کسان اور ملک کی بیداری کے ترانے گائے گئے ہیں ان میں بھی سیاسی و معاشرتی شعور مفقود ہے۔ ان کی مفلسی دور کرنے کا کوئی ایسا نسخہ نہیں ملتا جو اقتصادی نقطۂ نگاہ سے علاج ثابت ہو سکے۔

رومانوی تحریک نے اردو شاعری کو ایک اور طریقہ سے بھی نقصان پہونچایا ہمارے ان شعراء نے ایک عجب طرح کا ابہام ادب میں پیدا کر دیا۔

ان کے خیالات مبہم، ان کے بیانات مبہم، نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا مفہوم ان کے الفاظ میں سمجھنا ایک مہم سر کرنا ہو گیا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں ٹیگور و اقبال کے فلسفے و نظریات واضح نہیں ہو سکے۔ ان کے یہاں خیالات کی وضاحت کے لئے جس طرح کے اشارے آئے تھے ان کی نوعیت کو اکثر بغیر سمجھے ہوئے لیکن انہیں کے جیسی شاعرانہ عظمت سے ہم کنار ہونے کی دھن میں یہ شعراء اپنے کلام میں ایسے الفاظ اور اشارے بکثرت استعمال کرنے لگے جو سننے والے یا پڑھنے والے کے ذہن کے لئے خیال انگیز ہوں لیکن باوجود اس کے کہ قاری اپنے ذہن پر بہت زور ڈالتا رہا اور بڑے غور و فکر سے کام لیتا رہا وہ شاعر کا مفہوم سمجھنے سے عموماً قاصر رہا۔ وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ان شعراء کے پاس جذبات کے سوا اور کوئی راستہ حقیقتوں سے مفر پانے کا نہیں تھا۔ انہوں نے اپنے جوش جنون ہی کو ایک فلسفہ سمجھ لیا۔ دنیا کی تلخیوں اور سخت واقعات و حادثات کا مقابلہ کرنے کے لئے انہیں اپنے پاس جب کوئی آلہ کار نظر نہ آیا تو جذبات کا لبادہ اوڑھ کر نظروں سے اوجھل ہونے کی کوشش کرنے لگے اور اپنے اس عمل کو فہم و فراست کا مترادف خیال کرنے لگے حالانکہ یہ راستہ صرف فرادیت کا تھا۔ تنقید حیات سے اسے کوئی واسطہ نہ تھا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ اس کا بیان بڑی خوبی کے ساتھ ان الفاظ میں کیا ہے۔

آہستہ آہستہ ہمارے رومانوی ادیبوں اور شاعروں کا ایک گروہ اپنی انفرادیت کے دائرے کو تنگ سے تنگ تر کرتا گیا اور آنے والی نسل کے رومانوی ادیب مریضانہ حد تک داخلیت میں اسیر ہو کر رہ گئے۔ اسی راستہ سے جدید شاعری ابہام پرستی اور علامت پرستی کی منزل تک پہونچی۔[۱]

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ راشد اور میراجی تک پہنچتے پہنچتے اردو شاعری میں رومانویت کے اثرات بہت شدت اختیار کر لیتے ہیں۔ ابہام پسندی اور علامت پرستی کی خصوصیات اس دور کے کتنے ہی نوجوان شعراء کے کلام میں راہ پانے لگتی ہیں لیکن انہیں نمایاں حیثیت راشد اور میراجی کی شاعری میں حاصل ہوتی ہے۔ میراجی اپنی باتیں پہلے تو ہمیں ایک نظریاتی بنیاد پر سمجھانا چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں بظاہر دلائل و براہین سے بھی کام لیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقتاً چونکہ ان کے پاس ایسے خیالات نہیں جن کی بنیاد پر کسی قابل ذکر نظریہ کی تعمیر ہو سکے۔ اس لئے وہ بہت جلد غور و فکر کے میدان کو چھوڑ کر اپنی جذباتیت اور انفرادیت پرستی میں زندگی کا جواز تلاش کرتے ہیں اور زندگی کو ایک خواب دھندلکا اور تماشا وغیرہ بتاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ زندگی کی تمام کلفتوں اور پریشانیوں کا علاج جنس کی آسودگی میں بتاتے ہیں۔ دنیا کے ہر مسئلے کو جنس کے آئینے میں دیکھتے ہیں مگر جب مسائل اس طرح سمجھ میں نہیں آتے تو ایک مبہم انداز بیان اختیار کرتے ہیں اور اپنی اس ابہام پسندی کے لئے جواز بھی طرح طرح کے پیش کرتے ہیں۔

ن۔م۔ راشد نے بھی زندگی کی الجھنوں اور کلفتوں کا علاج جنس کی آسودگی میں تلاش کرنا چاہا۔ لیکن انہیں جلد اس کا احساس ہو گیا کہ یہ طریقہ کار دکھوں کا درمان نہیں بلکہ ایک بہلاوا ہے اور زندگی کی حقیقتوں سے فرار کا ایک راستہ۔ چونکہ راشد میں ایک ذہنی دیانت داری ہے اس لئے وہ اس طرح کی باتیں کہتے ہوئے کہ "زندگی میرے لئے ایک خونی بھیڑیئے سے کم نہیں" اور "زندگی پراندوہ سایہ ریز ہے"۔

راشد و میراجی وغیرہ کے خیالات و جذبات کا مطالعہ کر کے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ان کے اندر جنسیت کا جو دبا ہوا جذبہ تھا وہ الفاظ کا جامہ پہن کر باہر نکل آیا ہے اور اس نے ایک ایسے بت کی شکل اختیار کر لی ہے جس کی پرستش میں وہ حال و مستقبل کے مسائل سے نجات پانے کی امید کرتے ہیں۔ راشد اس رویہ پر پھر بھی کبھی کبھی چونک اٹھتا ہے لیکن میراجی پر جنسیت بُری طرح سوار ہے ان کا خیال ہے کہ جنسیت کی گتھی ہی سب سے زیادہ اہم ہے اگر یہ سلجھ جائے تو ذہنی پریشانیاں دور ہو جائیں اور زندگی کی ساری مشکلیں حل ہو جائیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ لوگ جذبات کی رو میں بہے جا رہے تھے۔ اپنے پر درد جذبات کو اپنا رہنما بنا کر خوش ہو رہے تھے کہ اتنے میں ایک دوسری ادبی لہر اردو میں اٹھی۔ یہ ترقی پسند تحریک کی آمد تھی۔ اس تحریک کے مبلغ زندگی کی سنگین حقیقتوں پر نظر رکھتے ہوئے کام کر رہے تھے۔ وہ غم جاناں کو تسلیم کرتے تھے مگر غم دوراں کی اہمیت کو ہمہ گیر اور اہم تر جانتے تھے۔ وہ جذبات یا جنسی محبت میں مسائل زندگی کا حل نہ پاتے تھے۔ وہ جدلیاتی فلسفہ کے قائل تھے۔ ان کا عقیدہ کارل مارکس کے نظریہ پر مبنی تھا۔ جب رومانوی و ترقی پسند تحریکوں میں ٹکراؤ ہوا تو غلبہ ترقی پسند تحریک کو حاصل ہوا۔ رومان پسندی غائب تو نہیں ہوئی مگر اس کی قدر و مقبولیت وہ نہیں رہی جو جوش کے عنفوان شباب کے زمانہ سے شروع ہوئی تھی اور جس میں ذرا آگے چل کر اختر شیرانی نے ایک خاص شہرت و ناموری حاصل کی تھی۔ رومان پسندی و ترقی پسندی کی تحریکوں کے تصادمات کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کے لب و لہجہ میں زیادہ متانت سنجیدگی اور حقیقت پسندی کے نشانات ملنے لگے۔

# اسلام

تالیف: حضرت مولانا عاشق الٰہی میرٹھی مرحوم

اسلام دُنیا کیلئے ایک تاریخ بنکر آیا ہے ایسی تاریخ جس کو تا قیامت دوام حاصل رہیگا حضور پُر نور رسُول کریمؐ کی حیات طیبہّ مکمل اسلام ہے اور انکی حیاتِ طیبہّ مُستند انداز سے ضابطۂ تحریر میں لانا آسان کام نہیں اسکو وُہی کرسکتا ہے جو صاحبِ دل اور بالغ نظر ہو چنانچہ حضرت مولانا نے جن کی علمی حیثیت مُسلّمہ ہے اِس کام کو کما حقہٗ پُورا کر کے خراجِ تحسین حاصل کیا۔ ان کی یہ شہرۂ آفاق تصنیف "اِسلام" سیرتِ مُبارکہ پر اسقدر جامع و مُستند کتاب ہے کہ ہر ذی علم نے اسکی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ یہ کتاب جو پاکستان میں نایاب تھی ہم نے شرعی طور پر اجازت حاصل کر کے بہترین کتابت و خوبصورت طباعت سے آراستہ کر کے دوبارہ شائع کی ہے۔ کاغذ عُمدہ گلیز سائز ۲۰×۲۶/۸ ضخامت ۳۹۲ صفحات۔ ھدیہ مُجلّد مع حسین دو رنگہ گردپوش مُبلغ ۹/- نو روپے۔

# کرم بالائے کرم

حضرت بہزاد لکھنوی جن کی ادبی حیثیت مُسلّم اور جنکے شعری درجہ کو ہر شخص نے تسلیم کیا ہے جن کی زندگی اسلام کیلئے وقف ہے اور جنکا دل محبّتِ رسُولؐ میں ڈوبا ہُوا ہے ان کی طرف سے پیش کردہ ایسی رُوح پرور نعتوں کا مجموعہ ہے جسکا ایک ایک لفظ دل کی گہرائیوں میں اُتر کر آپ کو محبّتِ رسُولؐ سے سرشار کر دیگا۔ کرم بالائے کرم ایسی نعتوں کا مجموعہ ہے جو ٹوٹے ہوئے دل اور روتی ہُوئی آنکھوں سے صحنِ حرم، محرابُ النبیؐ اور مسجد نبویؐ میں پیش کی گئی ہیں۔ جنکو بیتُ اللہ اور مسجد نبویؐ کی رُوح پرور تجلّیات نے نورٌ علیٰ نور بنا دیا ہے اسکو پڑھکر آپ کا دل یقیناً اس دربار مقدس میں حاضری کیلئے بیچین ہو جائیگا جہاں کی آستاں بوسی تاجدارانِ عالم کیلئے باعثِ نجات ہے۔ جہاں ملائکہ آج بھی صبح و شام درُود و سلام کیلئے حاضری دیتے ہیں۔ نظر افروز کتابت، رُوح پرور آفسٹ کی دیدہ زیب طباعت، ہر صفحے پر خوشنما بیل، سہ رنگہ خوبصورت سرورق ھدیہ مجلّد پانچ روپے کرم بالائے کرم آج ہی طلب فرما کر جاگتے میں تاجدارِ مدینہ کا دیدار کیجئے

[illegible] طلب کیجئے

مدینہ پبلشنگ کمپنی بندر روڈ کراچی